



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Dramat rosyjski okresu Oświecenia : ze studiów nad komedią i gatunkami pokrewnymi

**Author:** Halina Mazurek-Wita

**Citation style:** Mazurek-Wita Halina. (1987). Dramat rosyjski okresu Oświecenia : ze studiów nad komedią i gatunkami pokrewnymi. Katowice : Uniwersytet Śląski



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Halina  
Mazurek-Wita



# Dramat rosyjski okresu Oświecenia 1765 • 1825

Ze studiów  
nad komedią  
i gatunkami  
pokrewnymi



Uniwersytet Śląski  
Katowice 1987



**Dramat rosyjski okresu Oświecenia (1765—1825)**  
**Ze studiów nad komedią i gatunkami pokrewnymi**



**Prace Naukowe  
Uniwersytetu Śląskiego  
w Katowicach  
nr 866**

Halina Mazurek-Wita

# Dramat rosyjski okresu Oświecenia

Ze studiów nad komedią i gatunkami pokrewnymi

Uniwersytet Śląski



Katowice 1987

REDAKTOR SERII: HISTORIA LITERATURY ROSYJSKIEJ I SŁOWIAŃSKIEJ  
GABRIELA PORĘBINA

RECENZENT  
RYSZARD ŁUŻNY



N 286 / 866

Projekt okładki  
HALINA LERMAN

Redaktor  
WIESŁAWA BULANDRA

Redaktor techniczny  
LECH DOBRZAŃSKI

Korektor  
BARBARA MALSKA

Copyright © 1987  
by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

Wydawca  
UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
UL. BANKOWA 14, 40-007 KATOWICE

Wydanie I. Nakład: 300+38 egz. Ark. druk. 9,5.  
Ark. wyd. 11,5. Przekazano do drukarni we  
wrześniu 1986 r. Skład rozpoczęto w maju  
1987 r. Podpisano do druku i druk ukończono  
w listopadzie 1987 r. Papier kl. III 80 g 70×100.  
Zam. 400/87 L-10 Cena zł 345,—

Drukarnia Uniwersytetu Śląskiego  
ul. 3 Maja 12, 40-096 Katowice

ISSN 0208-6336  
ISBN 83-226-0141-7

## Spis treści

Uwagi wstępne . . . . .	7
Rozdział I. Typy konfliktów . . . . .	15
Rozdział II. Intryga i układ zdarzeń . . . . .	34
Rozdział III. Postacie . . . . .	53
Rozdział IV. Konstrukcje słowne . . . . .	82
Rozdział V. Kształt teatralny . . . . .	113
Zakończenie . . . . .	136
Wykaz nazwisk dramatopisarzy uwzględnionych w badaniach nad dramaturgią lat 1765—1825 . . . . .	144
Wykaz sztuk . . . . .	145
Резюме . . . . .	147
Summary . . . . .	149





## Uwagi wstępne

Dramaturgia rosyjska wspomnianego w tytule tej pracy okresu nie należy we współczesnym literaturoznawstwie, przede wszystkim rosyjskim, do dziedzin zupełnie pominiętych i wcale nie zbadanych<sup>1</sup>. Nie oznacza to wszakże, iż powiedziano o niej wszystko i zaliczono do tematów wyczerpanych, wręcz przeciwnie, istnieją jeszcze na jej obszarze białe plamy i czekający na swych odkrywców ciekawi, lecz zapomniani dramatopisarze. Zadaniem niniejszej pracy nie będzie jednakże zapisywanie pustych stron w historycznym rozwoju dramaturgii wymienionej doby, ponieważ potrzebne są do tego długie i wnikliwe studia nad trudno dostępnymi dla polskiego badacza rękopisami, spoczywającymi w archiwach zagranicznych bibliotek. Zamierzeniem naszych rozważań będzie omówienie komedii rosyjskiej i gatunków dramatycznych do niej zbliżonych pod kątem niektórych zagadnień z zakresu poetyki i przemian gatunkowych, które zachodziły w ciągu kilkudziesięciu lat w dramaturgii komediowej.

W pracach radzieckich badaczy dramatu tego rodzaju zagadnienie jego poetyki zajmuje albo niewiele miejsca, albo nie jest wcale podej-

---

<sup>1</sup> Ważniejsze prace o charakterze przekrojowym: *Русская комедия и комическая опера XVIII века*. Ред. и вступ. ст. П. Н. Беркова. Москва—Ленинград 1950; Б. Н. Асеев: *Русский драматический театр XVII—XVIII веков*. Т. 1—2. Москва 1958; *Русские драматурги XVIII—XIX вв.* Ред. Г. П. Бердников и др. Москва—Ленинград 1959—1962; А. Гозенпуд: *Музыкальный театр в России*. Ленинград 1959; В. Н. Всеволодский-Гернгросс: *Русский театр второй половины XVIII века*. Москва 1960; Т. М. Родина: *Русское театральное искусство в начале XIX века*. Москва 1961; *Стихотворная комедия конца XVIII и начала XIX века*. Вступ. ст., подг. текста и прим. М. О. Янковского. Москва—Ленинград 1964; *История русского драматического театра в семи томах*. Т. 1—2. Ред. Е. Г. Холодов. Москва 1977; П. Н. Берков: *История русской комедии XVIII века*. Ленинград 1977.

mowane. Nieliczne uwagi na ten temat, rozproszone po stronicach książek o dziejach, tematyce i problematyce dzieł dramatycznych, nie zawierają wyczerpującej wiedzy o ich wyrazie artystycznym. Informują za to dość dokładnie o datach wydania i wystawienia poszczególnych sztuk, ich zawartości treściowej i ideowej oraz popularności wśród odbiorców.

Nieco więcej miejsca zajmują problemy poetyki interesującego nas tu rodzaju dramatu w pracach teoretycznoliterackich, dotyczących dramaturgii w ogóle. Tutaj jednakże komediopisarstwu doby Oświecenia nie poświęca się osobnych rozdziałów. Traktowane jest ono dość ogólnie, tylko jako pewien etap w historycznym rozwoju form wypowiedzi dramatycznej<sup>2</sup>. Nie zwraca się większej uwagi na wewnętrzne przeobrażenia i wszystkie cechy składające się na specyfikę różnych odmian gatunkowych komediopisarstwa, o którym mowa.

Na gruncie polskim nie ma o dramacie omawianego okresu opracowań o charakterze przekrojowym, jeśli nie liczyć wzmianek podręcznikowych, które zawierają niezbędne wiadomości o najważniejszych dramtopisarzach rosyjskich i jedynie niektórych bardziej znaczących drugorzędnych twórcach dzieł dramatycznych. Istnieje natomiast oddzielna znacząca monografia o twórczości Iwana Kryłowa oraz poważniejsze artykuły ujmujące dramat rosyjski z punktu widzenia jego popularności w Polsce w końcu XVIII i na początku XIX wieku<sup>3</sup>. Dlatego też zdecydowano się tu na rozpatrzenie owego dramatu z innego punktu widzenia, dotąd pomijanego, oraz uwzględnienie przy tym przede wszystkim twórczości dramaturgów drugorzędnych, których dorobek literacki nie zajął do tej pory właściwego miejsca w badaniach historycznoliterackich.

W dramaturgii rosyjskiej branego tu pod uwagę okresu widoczne jest wyraźne dążenie do przełamania narzuconych przez poetykę klasycyzmu kanonów. Dążenie to spowodowane było przede wszystkim chęcią zaprezentowania w dramatach nowych treści, wpływających z rozprzestrzenianych coraz szerzej w literaturze idei Oświecenia rosyjskiego, którego wpływ obserwujemy jeszcze i w pierwszych dziesięcioleciach

<sup>2</sup> Е. Г. Холодов: *Композиция драмы*. Москва 1957; В. А. Сахновский-Панкеев: *О комедии*. Ленинград—Москва 1964; того же: *Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь*. Ленинград 1969; В. М. Волькенштейн: *Драматургия*. Москва 1969; С. М. Владимиров *Действие в драме*. Ленинград 1972.

<sup>3</sup> Zob. T. Kołakowski: *Dramaturgia Iwana Kryłowa*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1968; R. Łużny: *Dramat rosyjski w Polsce w wieku XVIII i na początku wieku XIX*. „Slavia Orientalis” 1962, nr 3; R. Łużny: *Dramat rosyjski w Polsce w latach 1800—1822*. „Slavia Orientalis” 1964, nr 13; T. Kołakowski: *Dramat Kryłowa na scenach polskich*. „Slavia Orientalis” 1967, nr 1.

XIX wieku. Silnym piętnem odbił się na ówczesnym dramatopisarstwie niezwykle popularny i ważny nurt satyryczny, zapoczątkowany w piśmiennictwie satyrami Antiocha Kantemira. W końcu XVIII stulecia przeobrażenia zachodzące w dramacie wiążą się już ściśle z nowym kierunkiem literackim — sentymentalizmem. Nie bez echa przechodzi w tym rodzaju literackim również wzmożenie zainteresowania życiem wsi, folklorem oraz dyskusjami o oryginalności literatury rosyjskiej. Określoną rolę w kształtowaniu specyfiki dramatopisarstwa tych czasów odegrał także jego nadmierny dydaktyzm i zbyt wyraźne utylitarystyczne nastawienie. Ścieranie się tych wpływów doprowadziło przede wszystkim do rozpadu tradycyjnej czystości gatunku i powstania wielu nowych odmian gatunkowych dramatu. Każda z nich odznaczała się sobie tylko właściwymi cechami, a jednocześnie miała takie, które wskazywały na jej ścisłą więź z gatunkiem, z którego wyrosła. Określenie charakteru owych więzi i sprecyzowanie różnic stanie się jednym z ważniejszych zadań niniejszej pracy.

Wszystkie nowatorskie poczynania oświeceniowych dramaturgów, które będą poddane tu analizie, rozumiane są i interpretowane jako poważniejsze odchylenia od utrwalonego w Rosji przez klasycystyczne dramatopisarstwo Aleksandra Sumarokowa schematu komedii. Podstawy teoretyczne i cechy charakterystyczne tego schematu skonkretyzował poeta w swojej słynnej *Epistole o rymotwórstwie*, opierając się przy tym oczywiście na modelu komedii zachodnioeuropejskiej, zwłaszcza francuskiej. Podstawę konstrukcyjną klasycystycznego wzoru tego gatunku stanowiła intryga miłosna, w której para kochanków, dążąc do szczęśliwego połączenia się węzłem małżeńskim, pokonywała na swej drodze wiele przeszkód, wynikających najczęściej z działań upartego opiekuna panny. Zamierzeniom zakochanych sprzyjała sprytna pokojówka i służący, z których inicjatywy dochodziło do pomyślnego zakończenia, tj. wesela dwóch par: młodych państwa i tych właśnie aktywnych służących. Zachowane musiały być w takiej sztuce tradycyjne trzy jedności, czystość gatunku, konwencjonalny podział postaci na cnotliwych i występnych, zewnętrzna kompozycja jedno-, trzy- lub pięcioaktowa itp.

Nadmienić wszakże należy, iż zadaniem niniejszych rozważań nie będzie rozpatrywanie twórczości Sumarokowa, lecz odwoływanie się jedynie do wspomnianego wzorca komedii przez pisarza tego stworzonego i konsekwentnie uprawianego. Materiałem zaś badawczym stanie się tu dramaturgia posumarokowska, te jej utwory, które naruszały kanony klasycystyczne, rozbiły tradycyjną jedność gatunkową i prowadziły do powstania nowych gatunków dramatycznych. Tego typu przemiany przyczyniały się wielce do rozwoju dramaturgii rosyjskiej, torowały drogę do powstania nowego typu dramatu. Przy tym wszystkim nie zdo-

łały jednak całkowicie zrzucić brzemienia rygorów klasycystycznych i zupełnie się uwolnić od narzuconych schematów. Wszak jeszcze i *Mądre mu biada* Aleksandra Gribojedowa nosi na sobie znaczny ślad wszechwładnie panującego długie lata klasycyzmu. Dzieło to jest jednak swoistym ukoronowaniem dążeń dramaturgów epoki Oświecenia i równocześnie ostatnim akordem przebrzmiałej doby panowania klasycyzmu. Sztuka Gribojedowa odgrywa w dziejach dramatu i literatury rosyjskiej w ogóle rolę przełomową, gdyż cechy klasycystyczne ścierają się w niej z wpływami nowego kierunku — romantyzmu, widocznego przede wszystkim w kreacji bohatera głównego, a także nawet z przejawami realistycznego podejścia do rzeczywistości przedstawionej. Połączenie tych rozmaitych tendencji przybrało jednakże w *Mądre mu biada* tak doskonałą artystycznie formę, że upoważnia do traktowania tej sztuki jako dzieła wybitnego na tle całej dotychczasowej dramaturgii, w tym oczywiście i dziewiętnastowiecznej, powstałej do roku 1825. Dramaty pierwszych dziesięcioleci XIX wieku były ze wszystkich gatunków literackich tych czasów najmniej podatne na wpływy romantyczne. Kształtowały się w kręgu ciągle jeszcze żywotnych osiemnastowiecznych prądów kulturowych i kierunków literackich. Ścisły związek z estetyką poprzedniej epoki uzasadnia więc ich rozpatrywanie w grupie dzieł dramatycznych dla epoki tej reprezentatywnych. Dramaturgia drugiej połowy XVIII stulecia i pierwszego ćwierćwiecza XIX stanowi w sumie nierozzerwalną jedność i powinna być analizowana jako pewna jednolita całość<sup>4</sup>.

Jedną z ważniejszych właściwości dramaturgii omawianej epoki jest jej oparcie się na schematach ukształtowanych w tradycji zachodnioeuropejskiej. Połowa ówczesnych utworów dramatycznych to adaptacje, przeniesienie obcych wzorów na grunt rodzimy, twórcze przeróbki tekstów najczęściej francuskich, czasem niemieckich i angielskich. Najpopularniejsi wówczas byli tacy autorzy, jak np. Molière, Diderot, Wolter, F. Dancourt, P. N. Destouches, J.-F. Ducis, L.-S. Mercier, J.-F. Regnard, B.-J. Saurin, G. Stephani, R. B. Sheridan, G. Lillo, G. E. Lessing, A. Kotzebue. Nadmienić warto przy tym, że zjawisko adaptacji jest charakterystyczne i dla literatury polskiej. Fakt ten zbliża do siebie dramaturgię polską i rosyjską tych czasów. Rezultatem popularności teorii

---

<sup>4</sup> W pracy niniejszej pod uwagę zostaną wzięte dzieła dramatyczne z lat 1765—1825. Data pierwsza związana jest z pojawieniem się w literaturze rosyjskiej pierwszych komedii naruszających zasady poetyki klasycystycznej. Mamy tu na myśli przede wszystkim utwory Łukina, zwłaszcza poprzedzające je przedmowy, w których pisarz przedstawia swoje nowe poglądy na sztukę dramatyczną i wyklada podstawy teorii adaptacji dramatów zachodnioeuropejskich, przystosowania ich do gruntu rosyjskiego. W roku 1825 natomiast ukazuje się *Mądre mu biada* Gribojedowa, komedia zamykająca etap kształtującej się w tradycjach ideałów Oświecenia i przekształcającej stopniowo klasycystyczny schemat dramaturgii.

adaptacji, sformułowanej po raz pierwszy w Rosji przez Włodzimierza Łukina w 1765 roku w przedmowach do jego najpopularniejszych sztuk, w Polsce zaś przez Adama Kazimierza Czartoryskiego w przedmowie do jego komedii *Panna na wydaniu* (1771), było oczywiście korzystanie z tych samych wzorów dramaturgicznych i, co za tym idzie, zbieżności treściowe, tematyczne i problematyczne dramatów polskich i rosyjskich. Ważniejsze jednakże wydają się tu analogie wypływające nie tylko z czerpania ze wspólnego źródła, lecz te, jakich można się dopatrzeć w charakterze i kierunku twórczych poszukiwań dramatopisarzy obu państw. Łączyło ich niewątpliwie dążenie do wypracowania nowych metod odtwarzania rzeczywistości, metod jak najmniej uzależnionych od wskazań poetyki klasycystycznej, tworzenie i popularyzowanie nowych odmian gatunkowych dramatu i wykorzystywanie ich jako skutecznego środka rozprzestrzeniania idei oświeceniowych, zainteresowanie literaturą ludową, przejawy oddziaływania rodzących się kierunków literackich (np. sentymentalizmu), sposób kreacji niektórych postaci dramatycznych (np. sylwetki fircyka czy subretki) itp.

Komediopisarstwo polskie w zasadzie ulegało podobnym przeobrażeniom, co rosyjskie. Dlatego też przy lekturze dzieł dramatycznych takich pisarzy polskich, jak np. F. Bohomolec, J. Baudouin, A. K. Czartoryski, W. Bogusławski, F. Zabłocki, F. Oraczewski, J. Drozdowski, L. A. Dmuszewski, J. N. Kamiński, S. Szymański, nasuwają się konkretne skojarzenia z utworami dramaturgów rosyjskich, o których będzie tu mowa. Toteż niezwykle pomocne okazały się dla naszych badań uwagi zawarte w pracach polonistycznych, dotyczących dziejów teatru i dramatu polskiego drugiej połowy XVIII i początku XIX wieku<sup>5</sup>. Pośród nich te zwłaszcza, które w jakiś sposób dotykają problemu funkcjonowania nowych gatunków dramatycznych (m.in. *Drama mieszczańska* ze wstępem J. Pawłowiczowej) lub też zwracają uwagę na przemiany gatunkowe i inne nowatorstwa komedii oświeceniowej w stosunku do jej klasycystycznego wzoru, jak dzieje się to np. w książce *Komedia obyczajowa warszawska* ze wstępem Karyny Wierzbickiej-Michalskiej. Badaczka poddaje analizie tzw. komedię obyczajową warszawską, tj. tę, która dotyczyła środowiska warszawskiego, pokazywała życie stolicy polskiej, jej mieszkańców i najczęściej wystawiana była w teatrach Warszawy. Autorka zauważyła, iż przede wszystkim w tej właśnie grupie utworów dramatycznych

---

<sup>5</sup> Oto niektóre pozycje: *Drama mieszczańska*. Opr. J. Pawłowiczowa. Warszawa 1955; *Komedia obyczajowa warszawska*. Opr. i wstęp Z. Wołoszyńska. T. 1—2. Warszawa 1960; Z. Raszewski: *Staroświeccyzna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765—1865)*. Warszawa 1963; M. Klimowicz: *Początki teatru stanisławowskiego 1765—1773*. Warszawa 1965; *Teatr narodowy 1765—1794*. Red. J. Kott. Warszawa 1967; K. Wierzbicka-Michalska: *Teatr w Polsce w XVIII wieku*. Warszawa 1977.



wszelkie przemiany literackie i wpływy nowych tendencji przejawiają się najwyraźniej i najbardziej konsekwentnie. Co prawda, określa ona zmianę metod artystycznych sztuki pisarskiej dramaturgów drugorzędnych jako „bynajmniej nie gwałtowną”, lecz słusznie sądzi, że większość ich dzieł:

[...] spełniła jakąś swoją rolę, choćby przez zapełnienie jednego tylko wieczoru teatralnego. Wszystkie one dobre i mierne, oryginalne, tłumaczone lub adaptowane, napisane z talentem czy nawet bliskie grafomaństwu, przyczyniły się do podtrzymania ciągłości życia sceny polskiej w trudnym początkowym okresie jej samodzielności. Tylko przez zbadanie tych dziesiątków zapomnianych komedii można wysledzić przemianę, narastanie doświadczeń, postępy w „szkole komedii”.<sup>6</sup>

Te niezwykle trafne stwierdzenia można odnieść i do rosyjskiej komedii oświeceniowej, której przemiany także nie były zbyt radykalne, aczkolwiek wiele znaczące w rozwoju tego najbardziej popularnego wówczas gatunku dramatycznego. Dodajmy, że w naszych badaniach kierowaliśmy się podobnymi celami do tych, jakie nakreśliła sobie autorka przywołanej tu przed chwilą pracy i sformułowała, jak się zdaje, w przytoczonym cytacie.

Nadmienić jeszcze wypada, iż zastanawiając się nad wyborem metody badawczej, sposobu podejścia do dzieła dramatycznego, opieraliśmy się tu przede wszystkim na polskich pracach z dziedziny teorii i historii dramatu i teatru autorstwa znanych powszechnie badaczy, takich jak I. Sławińska, S. Skwarczyńska, T. Kostkiewiczowa, Z. Raszewski, J. Kleiner i in. Lektura ich książek i artykułów była dla piszącej te słowa bogatym źródłem, dostarczającym wielu niezbędnych i wykorzystywanych w tym studium uwag o specyfice sztuki dramtopisarskiej.

Jak już wspomniano, przedmiotem analizy stanie się tu twórczość komediopisarzy drugorzędnych, z uwzględnieniem wszakże i tych bardziej znaczących, w pierwszym rzędzie Denisa Fonwizina. Komediiopisarstwu tego dramaturga poświęcono jednakże już sporo prac (P. Bierkow, G. Makogonienko, K. Pigarijew i in.) i dość dokładnie omówiono jego najważniejsze sztuki. Podkreślić warto, iż słusznie zwracano w tych pracach uwagę przede wszystkim na znaczenie zawartości treściowej i problematycznej dzieł Fonwizina. Pod tym bowiem względem niewiele ówczesnych komedii dorównać może *Synalkowi szlacheckiemu*. Utwór ten pokazuje nie tylko tytułowego bohatera — źle wychowanego, rozpieszczonego niedorostka, ale rozpatruje dokładnie i piętnuje samowolę obszarników, demaskuje ich zacofanie i wrogi stosunek do nauk. Porusza też wiele innych problemów, którymi zajmowali się najwybitniejsi dzia-

---

<sup>6</sup> *Komedia obyczajowa warszawska...*, s. 113.

łącze Oświecenia, jak krytyka faworytyzmu, karierowiczostwa, obdarzania przez carową wysokimi stanowiskami ludzi bez żadnych zasług, podniesienie sprawy roli nauki i oświaty w życiu człowieka, pracy dla dobra ojczyzny itd. Głosicielem ideałów oświeceniowych jest w *Synalku szlacheckim*, jak wiadomo, Starodum, jedna z ciekawszych postaci reżenera w ówczesnym komediopisarstwie. Sztuka Fonwizina jest, co prawda, oparta na głównych zasadach klasycystycznej poetyki gatunku, lecz niekiedy zauważyć się w niej da pewne od tych zasad odchylenie, tak jak działo się to w innych współczesnych *Synalkowi szlacheckiemu* dziełach dramatycznych. W naszej pracy uwaga zostanie zwrócona na rolę nowatorskich poczynąń autora *Brygadiera* tylko w tych obszarach struktury utworu dramatycznego, jakie będą tu omawiane.

Na pierwszy rozdział złożą się uwagi o zmianach, jakie zachodziły w charakterze i przebiegu konfliktu dramatycznego, na drugi zaś konstatacje o sposobach budowy zdarzeń intrygi. Przemiany w kreowaniu postaci występujących staną się tematem trzeciej części niniejszych rozważań, czwarta natomiast poświęcona będzie słownym formom przekazu dramatycznego. Piąta i jednocześnie ostatnia traktuje o teatralnej wizji, zawartej w szacie językowej dramaturgii omawianej doby, zagadnieniu, które nie znalazło do tej pory miejsca w żadnej z książek, poruszających problemy związane z rozwojem rosyjskiego dramtopisarstwa oświeceniowego.

Materiałem tu analizowanym będą sztuki reprezentujące takie rodzaje komedii, jak satyryczna, łzawa, salonowa oraz pokrewne jej gatunki: operę komiczną i dramat łzawy, zwany inaczej mieszczańskim lub wczesną formą melodramatu. Jak już zaznaczono, podstawę do wspólnego ich rozpatrywania stanowiły zbieżności treściowo-tematyczne, podobieństwa w sposobie ukazywania rzeczywistości przedstawionej, w kreacji postaci dramatycznych, tożsamość niektórych typowych wyznaczników gatunkowych, realizacja postulatów Oświecenia, cele dydaktyczne i in. Wy różnia się najbardziej spośród wymienionych odmian utworów komediowych dramat płaczliwy, na treść którego składały się wydarzenia poważne i smutne, lecz z gatunku tych raczej przyziemnych, a nie wzniosłych, jakie charakteryzowały ówczesną tragedię<sup>7</sup>. Związki z tragedią eli-

<sup>7</sup> Tragedia występowała w dramaturgii omawianego tu okresu równie licznie jak komedia i gatunki jej pokrewne, lecz w badaniach literaturoznawczych nie udzielono jej zbyt wiele miejsca, choć z pewnych względów jest ona tego warta. Specyfika zawartości treściowej i kształtu artystycznego odróżnia tragedię od wszystkich innych gatunków dramatu i nie pozwala na jej rozpatrywanie w ich kontekście. Tragedia klasycystyczna podlegała jednak, szczególnie na przełomie XVIII i XIX stuleci, pewnym przemianom, choć znacznie powolniejszym niż komedia. Zasady sztuki klasycystycznej zachwiały się w niej przede wszystkim w twórczości Władysława Ozierowa i innych drugorzędnych dramaturgów, znajdujących się

minowało w nim także szczęśliwe rozwiązanie wszystkich zdarzeń dramatycznych oraz silnie uwydatniony element ławy, przesadna czułość. Natomiast ciągle jeszcze żywe przejawy oddziaływania nurtu satyrycznego, występowania elementów humorystycznych zbliżały do dzieła komediowego. Często wykorzystywana tematyka wieśniacza i sposób jej interpretacji łączyła dramat ławy z treścią i problematyką oper komicznych. Jedną z ważniejszych cech, która wyróżnia dramat płaczliwy spośród pozostałych gatunków uwzględnionych w tej pracy, jest nieprzestrzeganie najistotniejszych wskazań poetyki klasycyzmu. A pod tym kątem przede wszystkim zamierzamy analizować w naszych rozważaniach spotykane podobieństwa i różnice między komedią a gatunkami jej pokrewnymi.

---

pod wpływami romantyzmu, a całkowicie zmieniła się dopiero w dramatopisarstwie Aleksandra Puszkina. Wydaje się, iż prześledzenie cech charakterystycznych procesu rozwojowego tragedii rosyjskiej mogłoby przybliżyć czytelnikowi ten tak mało dziś popularny i prawie wcale nie badany gatunek dramatyczny. Pisząca te słowa zamierza zająć się tragedią doby Oświecenia i poświęcić jej w najbliższym czasie oddzielne studium.

## ROZDZIAŁ I

# Typy konfliktów

Wymagający jedności czasu, miejsca i akcji dramat klasycystyczny musiał przestrzegać także jedności konfliktu jako przyczyny i podstawy jednowątkowej intrygi dramatycznej. Nie mógł się ten konflikt rozgałęziać na tyle, aby dać podstawę do rozwinięcia samodzielnych wątków pobocznych. Rację bytu miały jedynie drobne kolizje uzupełniające, ściśle związane z konfliktem podstawowym. Owe reguły nie krępowały przekazywania nieskomplikowanej zawartości treściowej i problemowej sztuki klasycystycznej, opartej, zgodnie z wymogami, wyłącznie na intrydze miłosnej. Dotyczy to w szczególności komedii budowanej na dającym się określić w sposób następujący schemacie konfliktu: uparty na ogół ojciec, despotyczna babcia, skąpy wuj stawali się przyczyną kolizji, w jaką popadał zakochany (z wzajemnością) w ich córce, wnuczce czy też siostrzenicy młody (przeważnie uczciwy, pracowity i niezamożny) człowiek. Sprzeciwiali się oni wydaniu za mąż za niego dziewczyny, gdyż mieli już dawno upatrzonego przez siebie kandydata — zazwyczaj bogatego lub zajmującego wysokie stanowisko urzędnicze starca albo, jak to bywało najczęściej, mężczyznę ograniczonego, nieuczciwego, ale mającego, którego złe cechy były demaskowane w finale dzieła. Kolizja ta dawała początek konfliktowi, na którym opierała się cała intryga miłosna, polegająca na walce wymienionych postaci, rozpadających się na dwa przeciwstawne obozy, walce wzbogacanej stale coraz to nowymi perypetiami, komplikującymi dążenia kochanków do połączenia się węzłem małżeńskim. Oczywiście, w finale konflikt musiał ulec całkowitemu zanikowi, to jest powinien być tak rozwiązany, aby postacie negatywne uznały popełnione omyłki i zmieniły się na lepsze, a młoda para święciła swój triumf.

Błędnym wszakże okazałby się sąd, iż klasycystyczna komedia rosyjska nie miała większych ambicji nad te, które prezentował z grubsza

zarysowany przed chwilą szkic konfliktu dramatycznego. Na jego podstawie, niejako „po drodze”, komediopisarze starali się przekazać nieco głębsze treści. Lektura dramaturgii rosyjskiej omawianej doby pozwala z całym przekonaniem stwierdzić, że nie odnajdziemy w niej sztuk (z wyjątkiem nielicznych), których zadaniem byłoby pokazanie jedynie zabawnych zawilóści intrygi miłosnej. Dodać przeto wypada, iż często ów konflikt miłosny był pretekstem choćby do wyśmiania pewnych typów ludzkich. Działo się to wówczas, gdy na przykład upatrzony przez rodziców panienki pretendent do jej ręki był tępym policjantem, urzędnikiem-lapówkarzem, francuzomanem, samochwałem. Chodziło wtenczas dramaturgowi nie tylko o doprowadzenie do szczęśliwego zakończenia wszystkich perypetii, lecz bardziej o potępienie takiej postaci negatywnej oraz spowodowanie, aby uświadomiła ona sobie swe błędy i zdążyła do ich naprawy. W wypadku, gdy wybranek serca dziewczyny był np. uczciwym urzędnikiem sądowym, a sprzeciwiający się jego małżeństwu ze swą córką ojciec — niesprawiedliwym sędzią, dochodziło do konfliktu dodatkowego, który uzupełniał konflikt miłosny lub przerastał go swym znaczeniem, niekiedy go nawet całkowicie przyćmiewał i przez to stawał się niejako głównym. Taki przypadek nasuwa myśl, iż mamy do czynienia już nie z typową komedią klasycystyczną o jednolitym konflikcie, lecz z utworem naruszającym obowiązujące w niej kanony, by zamieścić w nim nową treść i poważniejszą problematykę.

Poczynając od lat sześćdziesiątych XVIII wieku, od działalności dramtopisarskiej Włodzimierza Łukina (1737—1794), obserwujemy w dramaturgii rosyjskiej dość częste próby przełamania rygorów dramatu klasycystycznego, co w rezultacie doprowadziło do powstania różnorodnych odmian gatunkowych sztuk scenicznych. Szczególnie podatną na wszelkie wpływy i oddziaływania była komedia. Na tym bowiem gatunku dramatycznym przede wszystkim spoczywał ciężar przekazywania wszystkich zmian społeczno-politycznych, kulturalnych i literackich, tak częstych w drugiej połowie XVIII stulecia w Rosji. Związana z tym nowa tematyka i problematyka nie mieściła się już w schemacie tradycyjnej komedii klasycystycznej. Zachodzące zmiany zauważamy niemalże we wszystkich elementach składowych jej struktury, a ich analizę, jak się zdaje, wypada zacząć od określenia modyfikacji zaistniałych w tworzeniu konfliktu dramatycznego.

W przypadku, kiedy to konflikt miłosny, nakreślony na początku tego rozdziału, krzyżuje się z innym, tym, w który dodatkowo wikała się postać narzeczonego (jak wspomniano już, np. uczciwego urzędnika sądowego) walczącego o rękę dziewczyny (z jej upartym ojcem — niesprawiedliwym sędzią), wydłużając tym samym czas nadejścia szczęśliwego zakończenia całej intrygi, mamy do czynienia z konfliktem rozbudowa-



nym. Występuje on już w komedii Łukina *Rozrzutnik przez miłość nawrócony* (1765). Sztuka zaczyna się właśnie od tego drugiego konfliktu: główny bohater Dobrosierdow — ów rozrzutnik — jest dłużnikiem wielu osób, przed którymi zmuszony jest się ukrywać do czasu, kiedy to spodziewa się otrzymać w spadku pieniądze. Popada on w kolizję z prawem, wierzyciele bowiem zamierzają go zaskarżyć do sądu. Stara się przy tym ratować kłamstwem, że ożeni się z bogatą wdową, gdy tymczasem zakochany jest w jej siostrzenicy. Ważniejsze w komedii wydaje się rozwiązanie zdarzeń powstałych na podstawie raczej tego drugiego konfliktu, sprawiającego czasami, że zapominamy o wątku miłosnym. Zaznaczyć przy tym trzeba, iż wymowa ideowa utworu Łukina budowana jest właśnie na kanwie owego dodatkowego konfliktu dramatycznego, co zwiększa jego rangę znaczeniową w dramacie. Przykłady innych komedii upewnią także o rosnącej z czasem jego funkcji prymarnej w stosunku do kolizji miłosnej, dotąd podstawowej.

W komedii satyrycznej Mikołaja Nikolewa (1758—1815) *Ambitny wierszopis* (1775) przedstawione są zdarzenia zrodzone z konfliktu pyszałkowego ojca dziewczyny, nie uznającego żadnego współczesnego mu tragediopisarza, z jej narzeczonym, który ośmielił się napisać tragedię, stawiając tym samym na drodze do swego szczęścia przeszkodę niemalże nie do pokonania. I tak jak w komedii Łukina, tu także ów zatarg dodatkowy przesłania miłosny wątek, stając się podstawą do ukazania w świetle satyrycznym dumnego wierszopisa, pod którego postacią chciał skądinąd wyśmiać Nikolew twórczość i charakter Sumarokowa. Dodatkowo jeszcze, w sposób wielce kunsztowny, intryga miłosna przeplata się tu z tą, która zrodziła się z konfliktu uzupełniającego, aby na przykład w komedii Mikołaja Sudowszczikowa (daty nieznane) *Dziw nad dziwy, czyli Uczciwy sekretarz* (1790) zejść na plan drugi. Najważniejszy bowiem w tym utworze jest konflikt uczciwego sekretarza, starającego się o rękę panny, z jej ojcem — nieprawym sędzią, który w przeciągu trwania całej akcji stara się zmusić Prawdina (owego sekretarza) do podpisania niesprawiedliwego wyroku, za co zainteresowany klient przyrzekł dać mu dziesięć tysięcy rubli. Łapówkarz Kriwosudow za ten podpis obiecuje sekretarzowi rękę swej córki. Już sam tytuł omawianego utworu sugeruje wagę zdarzeń związanych z drugim konfliktem.

W sposób bardziej radykalny wysuwa na plan pierwszy konflikt uczciwego petenta z niesprawiedliwym sędzią i jego protegowanym, znanym wszystkim donosicielem, komedia satyryczna Wasylego Kapnista (1758—1823) *Matactwa* (1798). O dużym znaczeniu ideowym i dramatycznym tego konfliktu może świadczyć finał dzieła. Zdemaskowany w końcu nieuczciwy sędzia wraz ze swymi urzędnikami i obiecującym złote góry klientem musi zostać aresztowany. Priamikow zaś, który doznał z jego

strony tyłu upokorzeń, gotów jest mu pomóc, i to nie tylko dlatego, że pragnie, dotąd stale odmawianego, małżeństwa z jego córką. W zakończeniu jest mowa cały czas o tym, co spotkało sędziego, wszyscy są zainteresowani jak skończy się ta właśnie sprawa. Przy okazji tylko Priamikow nieśmiało napomyka o swojej ukochanej, pragnąc uzyskać zapewnienie o zaręczynach.

Podobną sytuację obserwujemy także w *Synalku szlacheckim* (1782) Denisa Fonwizina (1745—1792). Tu chodzi pisarzowi głównie o skrytykowanie ciemnoty i samowoli szlachty prowincjonalnej oraz zgubnych skutków złego wychowania młodzieży szlacheckiej. Bohaterem jest więc nie tylko tytułowy synalek — Mitrofan, ale przede wszystkim jego zafotana matka. To najważniejsza postać w konflikcie zasadniczym, jaki stanowi w komedii zatarg Prostackowej z jej otoczeniem, zwłaszcza z postaciami pozytywnymi. Matka Mitrofana uosabia typowe cechy samowolnej i z nikim nie liczącej się ziemianki, bije i gnębi swych poddanych, szuka coraz to nowych pretekstów do kłótni z domownikami. Fonwizin dąży do tego, aby widz zainteresowany był przede wszystkim tym, co robi Prostackowa, i oczekiwał rezultatów jej panoszenia się i grubiaństwa. Dlatego też w *Synalku szlacheckim* konflikt, o jakim mowa, zajmuje miejsce najważniejsze, ma przewagę nad usuniętym na plan drugi konfliktem miłosnym, związanym z osobą wychowanki Prostackowej — Zofią i młodym oficerem Miłonem. Prostackowa jednakże zamierza wydać Zofię za swego Mitrofana. Wynikające z tego komplikacje i związane z nimi wydarzenia komedii, choć bezpośrednio łączą się z konfliktem miłosnym, stanowią niejako uzupełnienie zdarzeń składających się na ten ważniejszy konflikt, gdyż rodzą się z inicjatywy Prostackowej i są dowodem jej okrucieństwa. Przykładem służyć może tu chociażby zaplanowane przez nią porwanie Zofii. W finale dzieła miejsce najważniejsze zajmuje rozwiązanie sprawy Prostackowej (ukrócenie jej samowoli) przez Prawdina, upoważnionego do sprawowania nadzoru nad miejscowymi obszarnikami. Natomiast rozpieszczonego przez nią synalka Prawdin postanawia oddać do wojska i tym samym naprawić szkody, jakie wyrządziła mu niewłaściwie wychowująca matka. Rozstrzygnięciu konfliktu miłosnego nie poświęca się w *Synalku szlacheckim* zbyt wiele uwagi. Fonwizin, jak się wydaje, zmusza wuja Zofii Staroduma do jak najszybszego pobłogosławienia młodej pary, aby móc potem zająć się zakończeniem tego, co naprawdę było w jego komedii istotne.

Jak więc widać, w omówionych sztukach komediowych konflikt podstawowy (miłosny) jest tylko pretekstem do zawiązania konfliktu zgoła innego, znacznie od niego ważniejszego, zdobywającego tę swą rangę ważności stopniowo, poprzez rozbudowanie i wzbogacanie kolizji miłosnej, potem przez zsuwanie jej na plan drugi, aż do osiągnięcia nad nią prze-

wagi, a nawet całkowitego jej usunięcia, co obserwujemy na przykład w komedii satyrycznej Iwana Sokołowa (1739 — po 1799 roku) *Sędziowskie imieniny* (1782). Konfliktem zasadniczym jest w niej starcie nieprawego sędziego Chamkina z władzami wyższymi, których przedstawiciele od dawna go śledzą i widzą jego niezgodne z prawem poczynania. Sędzia chce zaprosić ich na obiad imieninowy i skłonić do ustępstw na swoją korzyść. Goście się zjawiają, ale tylko po to, by aresztować Chamkina, który przebrał miarę w swych niecnym czynach. W komedii Sokołowa nie ma intrygi miłosnej.

Przemiany w strukturze komedii rosyjskiej następowały pod wpływem nowych treści, jakie znalazły się teraz na jej stronicach. Związane one były, jak tu niejednokrotnie zaznaczaliśmy, z ideami Oświecenia, które spowodowało pewien przewrót w życiu społecznym i umysłowym państwa rosyjskiego. Niezadowolenie z zaniechania poczynąń reformatorskich carowej Katarzyny II pobudziło rozpoczęty już wcześniej w literaturze nurt satyryczno-krytyczny. Obok popularnego wówczas czasopiśmiennictwa satyrycznego także komedia staje się tą trybuną, z której wybitni pisarze i działacze tego okresu będą wygłaszać i propagować najważniejsze myśli i założenia oświeceniowe, krytykować politykę carowej, reagować na najaktualniejsze problemy tych czasów. Nie dziwi zatem zmniejszenie zainteresowania dramaturgii perypetiami miłosnymi i małżeńskimi, a przeniesienie uwagi na konflikty związane ze złym funkcjonowaniem aparatu administracyjnego, szczególnie sądownictwa, z samowolą ziemianstwa, faworytyzmem, francuzomanią, złym wychowaniem młodzieży szlacheckiej itp. Toteż do wymienionych już tu komedii z typem konfliktu rozbudowanego, przesłaniającego konflikt miłosny oraz zastępującego go innym, takim, na którym głównie budowana była wymowa ideowa, możemy dodać jeszcze kilka następnych tytułów dramatów, wówczas najbardziej popularnych czy też znaczących w sensie artystycznym, jak np. *Samochwał* (1784—1785) Jakuba Kniaźnina (1742—1791), *Fomuszka, wnuczek babuni* (1785) Pawła Kropotowa (1732-po 1790 roku), *Subiekt* (1803) Piotra Pławilszczikowa (1760—1812), *Nie wszystko złoto, co się świeci* (1807) Fiodora Iwanowa (1777—1816), a także opery komiczne: *Sankt-Petersburski dom targowy* (1781) Michała Matinskiego (1750-po 1820 roku) i *Bardzo mądra głuptaska* (nap. ok. 1813, wyd. 1867) Gabriela Dierżawina (1743—1816). Wszystkie te dzieła ukazują rzeczywistość przedstawioną w świetle satyrycznym, opierając się przy tym na konflikcie odmiennym od miłosnego. Dlatego też możemy nazwać ów konflikt umownie satyrycznym. Przedstawiono więc dotąd dwa rodzaje konfliktu w dziełach komediowych, odbiegających od reguł klasycystycznych: miłosny i satyryczny, oraz trzy typy ich wcielenia dramatycznego: miłosny rozbudowany przez satyryczny, satyryczny przesłania-

jący i spychający miłosny na drugi plan, wreszcie sam satyryczny jako podstawowy.

Kolejny typ połączenia konfliktów dramatycznych występuje najwyraźniej w takich utworach, jak np. komedie Iławe Michała Wieriwkina (1732—1795) *Tak być powinno* (1773) i *Akurat* (1785), komedia satyryczna Aleksandra Kopjowa (1767—1846) *Mizantrop przeistoczony albo Jarmark w Lebediani* (1794), dramat mieszczański Mikołaja Sandunowa (1769—1832) *Ojciec rodziny* (1794). W sztuce *Akurat* zhańbiona przez bandytów (tak nazywa autor uczestników powstania Pugaczowa) Pulcheria wybiera się do klasztoru, uważa bowiem, iż nie jest godna, by wyjść za mąż, czemu sprzeciwia się jej ojciec. Mamy zatem konflikt miłosny, zarysowany przez Wieriwkina dość niewyraźnie. Jest również satyryczny, związany z ojcem Pulcherii — wojewodą i jego urzędnikami, którzy nie grzeszą mądrością w rozwiązywaniu spraw zgłaszanych przez różnych petentów, chętnie za to przyjmują od nich łapówki. Oba konflikty stanowią podstawę odmiennych wątków. Co prawda, jeden z urzędników byłby mile widziany przez wojewodę jako przyszły mąż jego córki, ten jednak nie walczy o rękę panny, tak jak działo się to w typowej komedii, ważniejszy i aktywniejszy natomiast jest jego udział w wątku drugim. W związku z tym oba konflikty rozwijają się równolegle, w przeciągu całej akcji mało ze sobą się łącząc w sensie dramatycznym. Rzecz oczywista, że żaden utwór, a zwłaszcza dramat, nie może zawierać w sobie wątków absolutnie ze sobą nie związanych; w sztuce *Akurat* też istnieje więź między jednym a drugim, lecz jej rodzaj jest nietypowy, niespotykany w tradycyjnym typie komedii. W finale dzieła Wieriwkina młody oficer Miłoj, który pojawił się dopiero w ostatnim akcie, po poskromieniu buntowników, prosi o rękę Pulcherii i otrzymuje ją bez żadnych przeszkód. Uspokaja przy tym wojewodę, który obawia się zemsty urzędnika, mającego nadzieję na rychłe małżeństwo, twierdząc, że w sprawiedliwym ustroju, jaki panuje, taki człowiek nie jest w stanie uczynić mu krzywdy. Oba konflikty tylko właśnie w ten sposób zlewają się w zakończeniu. Wydaje się, iż pisarzowi chodziło po prostu o pokazanie biurokracji i zacofania prowincjonalnych urzędników, czego dokonał poprzez uwypuklenie konfliktu satyrycznego, oraz ukazanie przy tym wzruszających losów zniesławionej wojewodzianki, co z kolei osiągnął, rozwijając wątek zrodzony z kolizji miłosnej. Zadośćuczynił w ten sposób nurtowi satyrycznemu, łącząc go jednocześnie z wpływami rodzącego się w literaturze rosyjskiej, a dojrzwającego już dawno na zachodzie Europy, sentymentalizmu. Dwa odrębne konflikty, równolegle się rozwijające, obserwujemy także w drugiej sztuce Wieriwkina *Tak być powinno*, z tą tylko różnicą, że satyryczny powstaje dopiero na początku aktu trzeciego, w połowie komedii.

W sposób nieco bardziej urozmaicony rozwija dwa konflikty dramatyczne Kopjow w swojej komedii *Mizantrop przeistoczony albo Jarmark w Lebiediani*. Oba są miłosne, a wątki, którym dają one podstawę, rozwijają się na tle jarmarku w prowincjonalnym miasteczku. Przebieg konfliktu pierwszego jest stale wzbogacany scenkami obyczajowymi, którym towarzyszy humor i satyra; drugi zaś jest przedstawiony w duchu sentymentalnym. Kopjow konsekwentniej niż Wieriowkin łączy oba te konflikty, przy jednoczesnym zachowaniu prawdopodobnej motywacji ich odrębności. Akcja toczy się podczas jarmarku, na którym dojść może i dochodzi do spotkania wielu osób — postaci uwikłanych w oba konflikty. Starający się, dotąd bezskutecznie, o rękę córki miejscowego ziemianina Prawdin (sytuacja pierwszego wątku) spotyka swego przyjaciela — księcia, którego siostra oplakuje zmarłego rzekomo przed trzema laty narzeczonego, nie wiedząc, iż stacjonuje on ze swym pułkiem w Lebiediani (zdarzenia z tym związane tworzą drugi wątek). Oba konflikty podlegają wspólnemu rozwiązaniu w finale: książę pomaga Prawdinowi zdobyć względy rodziców Lubuszki, ten zaś doprowadza do połączenia jego siostry z Dostojnowem, niegdyś odrzuconym przez ojca księżniczki.

Zdarzały się w omawianej przez nas dramaturgii przypadki współistnienia więcej niż dwóch konfliktów, tworzących tę samą liczbę prawie samodzielnych wątków. W dramacie mieszczańskim Sandunowa *Ojciec rodziny* powstają trzy kolizje, dające początek trzem konfliktom, które określić można wspólnym mianem „rodzinnych”. Otóż rozpada się pożycie małżeńskie Zofii, jej mąż Dobrosierdow, znudzony monotonią życia codziennego, dąży do rozwodu i stara się pozyskać względy młodej wdowy, hrabiny Razumowej — to konflikt pierwszy. Drugi — brat Zofii Lubim zakochał się w córce biednego malarza, uwiódł ją, a tymczasem na drodze do jego ślubu pojawiają się nieoczekiwane przeszkody. Konflikt trzeci, ustępujący swym znaczeniem pierwszym dwom, dotyczy drugiego brata Zofii — Kallistrata, który popadł w zatarg z graczami domagającymi się od niego zapłaty przegranej. Każdy z nich rozwija się niejako niezależnie od siebie do czasu, gdy pojawia się w dramacie nowa postać — oczekiwany już od dawna przez wszystkich ojciec całej rodziny, który teraz przez zaangażowanie się w sprawy wszystkich swych dzieci łączy te konflikty i dąży do ich szczęśliwego zakończenia. Liczące się z autorytetem ojca dzieci nie mają bowiem odwagi same podjąć jakichkolwiek poważniejszych decyzji. W finale oczywiście wszystkie te paralelnie przebiegające konflikty zostały połączone i rozwiązane pomyślnie. Na początku dramatu Sandunowa mamy do czynienia jakby z jednym wielkim rodzinnym konfliktem, ponieważ Lubim zwierza się siostrze, ona natomiast opowiada mu o swoich kłopotach, wreszcie ze złymi wiadomościami dzieli się z tymi osobami zapalony gracz Kallistrat. Wszystko



zatem dzieje się w jednym domu i w jednej rodzinie. Potem następuje rozcłódkowanie tego konfliktu na trzy oddzielne, znów połączone w finale.

Odmienny od paralelnego układ konfliktów prezentują dramaty Iza-we: Michała Chieraskowa (1733—1807) *Przyjaciel nieszczęśliwych* (1774) i Sandunowa *Żołnierska szkoła* (1802). Pierwszy zaczyna się od monologu Miłany, zrozpaczonej tym, że nie ma czym nakarmić swych małych braci, narzekającej na swój nieszczęśliwy los, na biedę, która stale gości w ich domu itp. Do akcji wkracza niejaki Zelit, żądający zapłaty długu i grożący ojcu dziewczyny więzieniem. Przerazona Miłana oddaje mu ostatnią wartościową rzecz — złoty medalion. Odbiorca oczekuje zatem na dalszy ciąg tego konfliktu i jego komplikacje. Tymczasem rodzi się konflikt nowy: ojciec popadł w kolizję z prawem, gdyż zmuszony został do obrabowania człowieka, aby ratować umierające z głodu dzieci. Akcja toczy się zatem wokół tego zdarzenia, by nagle skoncentrować się na wydarzeniach zrodzonych z jeszcze innego, trzeciego już konfliktu. Otóż ograbionym przechodniem okazuje się sędzia, który zobaczywszy Miłanę, zakochuje się w niej i dąży do małżeństwa. Napotyka jednak ważną przeszkodę: pojawia się prawdziwy ojciec dziewczyny, ścigany przez prawo, obecnie pragnący odzyskać córkę i uciec z nią. Przyjaciel nieszczęśliwych, ów sędzia (jedyiny chyba w dramaturgii rosyjskiej tego czasu uczciwy urzędnik sądowy), pomaga wszystkim rozwikłać ich problemy i czyni finał pomyślnym. Przedstawiony konflikt możemy nazwać złożonym, przy czym nie należy go utożsamiać z rozbudowanym, o jakim mówiliśmy na początku tego rozdziału. Jest on rzeczywiście złożony, ponieważ jeden rodzi drugi, który z kolei przez dłuższy czas dominuje w dramacie, aby potem ustąpić miejsca trzeciemu, o wydarzeniach zaś z wątku pierwszego nie ma już w dziele mowy. Każdy następny jest w danym momencie podstawowy, poprzedni bowiem od razu podlega rozwiązaniu. Zelit dostaje medalion i nie powraca już do akcji, sędzia wydostaje ojca Miłany z więzienia, przebacza mu, dalej chodzi już o rozwinięcie i zakończenie tylko sprawy prawdziwego ojca panny.

Podobna sytuacja dramatyczna występuje w *Żołnierskiej szkole*: ekonom Zanoza pragnie pojąć za żonę córkę zadłużonego, nie mającego czym zapłacić podatku wieśniaka Biedona. Aniuta, choć nie ma narzeczonego, nie chce Zanozy. Ten grozi sprzedaniem ich chałupy, oddaniem ojca do fabryki, a córkę zamierza przechować do przyjazdu pana — rozwiązłego młodzieńca. Konflikt ten zostaje zastąpiony przez inny: nieoczekiwanie przybywa do wsi pułk żołnierzy, w którym znajduje się także syn Biedona Józef. Postanawia on pomóc ojcu w zdobyciu potrzebnych pięćdziesięciu rubli, toteż w porozumieniu ze stryjem planuje swoją ucieczkę z pułku wiedząc, iż za jego przyprowadzenie stryj do-

stanie te pieniądze i ofiaruje Biedonowi. Sytuacja się jednak komplikuje, gdyż częste ucieczki żołnierzy zmuszają władze do zastosowania, jako ostrzeżenia, kary śmierci. Śledzimy teraz rozwinięcie związanego z tym zdarzeniem konfliktu. Natomiast ekonom pojawia się dopiero w zakończeniu, żeby zostać uwięzionym przez żołnierzy za to jednak, że złapano go na gorącym uczynku podpalenia wsi.

Opisany podział konfliktów dokonany został ze względu na ich rodzaj dramatyczny i sposób połączenia w modyfikującym się dramacie pochodzenia klasycystycznego. Punktem wyjścia dla tego podziału uczyniono konflikt miłosny, podstawowy w swoim czasie i wiodący w dramaturgii klasycznej. Odmienne jego typy i próby zastąpienia go konfliktem innym określono następująco: miłosny, rozbudowany przez jakiś dodatkowy, krzyżowanie się dwóch konfliktów, ów dodatkowy, przesłaniający i spychający miłosny na drugi plan, oraz zastąpienie go przez inny i obarczenie rolą wiodącego, dwa lub więcej przebiegających paralelnie, w końcu złożony konflikt. Analizując przykłady komedii satyrycznych, tę kolizję dodatkową nazwano tu satyryczną, dając tym samym początek podziałowi konfliktów z kolejnego punktu widzenia — ze względu na sposób ukazywania rzeczywistości przedstawionej.

Dość liczną grupę utworów dramatycznych stanowią te, w których konflikt satyryczny występuje obok łzawego, najczęściej związanego z wydarzeniami miłosnymi. Są to oczywiście komedie łzawe, jak np. *Rozrzutnik przez miłość nawrócony* Łukina, *Tak być powinno* i *Akurat Wieriołkina*, *Bezrolny* (1790) i *Bracia Swojeładowowie albo Niepomyślność lepsza od pomyślności* (1805) Pławilszczikowa, *Mizantrop przeistoczony albo Jarmark w Lebiediani* Kopjowa. Oparte na różnorodnej tematyce konflikty łzawe stanowią podstawę wątków dramatu mieszczańskiego, np. *Przyjaciel nieszczęśliwych* Chieraskowa, *Ojciec rodziny* i *Żołnierska szkoła* Sandunowa, *Wielkoduszność albo Pobór rekruta* (1803) i *Liza albo Triumf wdzięczności* (1802) Mikołaja Iljina (1777—1823), *Cnota nagrodzona, czyli Kobieta jakich mało* (1804) Fiodora Iwanowa, oraz intryg niektórych oper komicznych, jak np. *Rozana i Lubim* (1778) Nikolewa czy *Aniuta* (1772) Michała Popowa (1742—1790). Niekiedy również w dramacie łzawym lub operze komicznej o wyraźnej tendencji sentymentalnej odnajdziemy konflikt satyryczny. W tych gatunkach jednak satyrze nie towarzyszy humor, jest ona przedstawiona w świetle poważnym (np. w sztuce *Wielkoduszność albo Pobór rekruta*), a nie komediowym.

O swoistym nowatorstwie dramaturgii drugiej połowy XVIII i początku XIX stulecia świadczą przekształcenia jej konfliktów, przeprowadzone nie tylko z punktu widzenia ściśle technicznego, ale także treściowo-problematycznego. Możliwy zatem staje się ich podział również ze względu na temat. Kolizje budowane na kanwie problematyki wieś-

niaczej występowały przede wszystkim w operach komicznych, a więc przywoływanych już tu, a także w takich, jak np. *Młynarz-czarodziej, oszust i swat* (1779) Aleksandra Ablesimowa (1742—1789), *Nieszczęście z powodu karety* (1779) Jakuba Kniaźnina, jak również niektórych komediach: *Bezrolny Pławilszczikowa* oraz dramatach łzawych: *Wielkoduszność albo Pobór rekruta* i *Liza albo Triumf wdzięczności* Iljina, *Żołnierska szkoła* Sandunowa, *Liza, czyli Skutki dumy i uwiedzenia* (1803) Wasylego Fiodorowa (daty nieznane). Wprowadzając do treści swych dzieł tematykę wiejską, a chłopów czyniąc bohaterami głównymi, przełamywali dramatopisarze barierę stworzoną przez sztuki klasycystyczne, nie dopuszczające podobnych innowacji. Zainteresowanie życiem wieśniaczym, spowodowane różnymi przyczynami, zarówno społeczno-politycznymi, jak i czysto literackimi (dyskusje o ludowości, wpływy sentymentalizmu) miało w dramaturgii rosyjskiej tych czasów najczęściej charakter powierzchowny. Rzadko opery komiczne czy też dramaty czyniły podłożem swych konfliktów prawdziwą sytuację chłopów pańszczyźnianego. Niemniej jednak już samo zwrócenie uwagi na wieś, jej mieszkańców i ich obyczaje, upodobania nie przeszło bez echa, odegrało poważną rolę w literaturze i teatrze omawianej doby.

Kolejnym najbardziej popularnym środowiskiem, w którym często osadzano konflikt dramatyczny, było środowisko urzędnicze. Tematyka z nim związana występowała przede wszystkim w komediach satyrycznych już tu wymienianych.

Nieszczęścia z powodu ubóstwa, niepowodzenia rodzinne i sprawy bardzo osobiste tworzą temat, z którego korzysta konflikt dramatu mieszczańskiego.

Niewyczerpanym źródłem konfliktów dramatycznych było środowisko rosyjskiej szlachty prowincjonalnej. Zrodzone w nim kolizje tworzą podstawę wielu najpopularniejszych sztuk: komedii łzawych Wieriowkina *Tak być powinno*, *Solenizanci* (1774), *Akurat*, satyrycznych: *Fomuszka*, *wnuczek babuni* Kropotowa, *Mizantrop przeistoczony* Kopjowa, *Próba nie na żarty, czyli Udane doświadczenie* (1774) Nikolewa, *Narzeczeni albo Jak długo żyjesz, tak długo się uczysz* (1808) Iwanowa, opery komicznej Dierżawina *Bardzo mądra głuptaska* i wielu innych.

Niewiele utworów prezentuje konflikt powstały w środowisku kupieckim. Prekursorem w tej dziedzinie można nazwać Matinskiego z jego operą komiczną *Sankt-Petersburski dom targowy* oraz Pławilszczikowa z komedią zawierającą wątek łzawy, zatytułowaną *Subiekt* (1803).

Jedyne dzieło dramatyczne, nie publikowane w omawianym tu okresie, opera komiczna Dierżawina *Górnicy* (nap. ok. 1813, wyd. 1867) przedstawia kolizję opartą na tematyce z życia robotników, górników z kopalń rudy żelaza.

Coraz częściej, zwłaszcza w pierwszych latach XIX wieku, zaczyna przenikać do dramaturgii rosyjskiej tzw. tematyka salonowa, wprowadzająca ze sobą do akcji wszelkie perypetie związane z życiem salonów i ich uczestników, prezentująca je za pomocą wyszukanego współczesnego języka, odznaczającego się błyskotliwym dowcipem i łatwością tworzenia niewymuszonych konwersacji. Pierwsze oznaki konfliktu salonowego widać w komediach Iwanowa, np. w sztuce *Nie wszystko złoto, co się świeci*. Jednakże właściwym twórcą gatunku komedii salonowej był Mikołaj Chmielnicki (1789—1845); oto najpopularniejsze jego dzieła: *Gaduła* (1817), *Pałace z powietrza* (1818), *Niezdeterminowany* (1819), *Zdarzenie salonowe* (1826), *Próby wierności* (1826—1829)<sup>1</sup>.

Przedstawiono pokrótce najważniejsze, najbardziej popularne kręgi tematyczne, które dawały materiał do tworzenia konfliktów w dramaturgii omawianego okresu. Trzeba zaznaczyć w tym miejscu, że choć niekiedy określona tematyka związana była z konkretnym gatunkiem dramatycznym, jak np. włościańska z operą komiczną, to jednak w przeważającej mierze różne tematy krzyżowały się często w jednym utworze. Przemowny wpływ treści zaczerpniętych ze środowiska urzędniczego obserwujemy nie tylko w komedii satyrycznej. Krytyka funkcjonowania aparatu administracyjnego Rosji carskiej była tak aktualna i częsta w literaturze tych czasów, że prawie żadna komedia, nawet opera komiczna i komedia łązawa, nie oparły się jej wpływom. Krytyka biurokracji nie musiała występować w zdarzeniach składających się koniecznie na konflikt podstawowy, widać ją też w kolizji drobniejszej, uzupełniającej tylko czasem tę główną. W niektórych dramatach łązawych, opartych najczęściej na konfliktach o tematyce rodzinnej, osobistej, też zauważamy postacie urzędników, komplikujących poczynania bohaterów swoimi knoowaniami. W analizowanej dramaturgii występują przeróżne połączenia tematyczne, obrazujące rozmaite konflikty, dające z kolei początek odmiennym wątkom.

Rezultatem wymienionych komplikacji nie zawsze były utwory wyjątkowo udane, mamy jednak do czynienia z dramatami pisarzy drugorzędnych. Niemniej jednak ich poczynania na drodze do obalenia krępujących reguł dramatu klasycystycznego i w tej dziedzinie nie pozostały bez echa. Stanowiły znaczące próby stworzenia nowego typu sztuki o szerokim zasięgu tematycznym i ideowym.

Opisując różne typy i rodzaje konfliktów w dramatach XVIII i XIX wieku, dokonano między innymi ich podziału na satyryczne i łązawe, ina-

---

<sup>1</sup> Autorka niniejszego studium poświęciła jednoaktówkom salonowym Chmielnickiego osobny artykuł pt. *Kształt artystyczny jednoaktówek Mikołaja Chmielnickiego*. „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”. T. 10. Red. G. Porębina. Katowice 1987.

czej sentymentalne, poruszając w ten sposób problem uzależnienia kolidzji od metody ukazywania rzeczywistości, przedstawionej i na odwrót. Uzależnienie to przejawia się między innymi w tempie przebiegu konfliktu. Choć związki te nie zawsze w analizowanych utworach były ścisłe, to jednak niekiedy można zaobserwować między nimi swoiste zbieżności i pokusić się o pewne uogólnienia. Lektura komedii satyrycznych i śledzenie przebiegu ich akcji pozwala na konstatację, iż w tym typie utworu dramatycznego występuje przeważnie konflikt rozwijający się dynamicznie. W sztuce Sudowszczikowa *Dziw nad dziwy, czyli Uczciwy sekretarz* Prawdin decyduje się na radykalne przeciwdziałanie nieprawościom sędziego Kriwosudowa. Jego coraz to nowe argumenty i przedsięwzięcia powodują ze strony sędziego równie częste kontrargumenty i towarzyszące im czyny, a ich liczba decyduje o charakterze i tempie realizacji konfliktu, tj. o dynamice walki dramatycznej. Liczba poczynań postaci jest dowodem ich aktywności: Kriwosudow celuje w wymyślanie różnych kruczków prawnych, aby tylko zaakceptowano jego niesprawiedliwy wyrok, Prawdin także ciągle stosuje rozmaite pouczenia i nie ustaje w działaniu dla uzasadnienia swojej racji. Oparta na inicjatywie postaci dynamika konfliktu obrazuje więc nieprawidłowości funkcjonowania ówczesnego aparatu sądowego. Jeszcze wyraźniej proces ten przejawia się w *Matactwach* Kapnista i *Sędziowskich imieninach* Sokołowa. Cechuje on także i te komedie satyryczne, które krytykowały inne dziedziny życia Rosji pańszczyźnianej, dominuje w sztukach mających na celu ośmieszenie pewnych typów ludzkich, np. *Ambitny wierszopis* Nikolewa, *Samochwał* Książnina, *Nie wszystko złoto, co się świeci* Iwanowa. *Obłudnik* (1823) Aleksandra Pisariewa (1803—1828), czy też krytykę i potępienie występków ekonomów i rządców, którzy najczęściej stoją na drodze do szczęścia wiejskich zakochanych par (*Rozana i Lubim* Nikolewa, *Nieszczęście z powodu karety* Książnina, *Bezrolny* Pławilszczikowa, *Wielkoduszność albo Pobór rekruta* Iljina). Dodajmy przy tym, że w wymienionych dziełach, zwłaszcza komediach satyrycznych, dynamika konfliktu i wartość akcji, tak charakterystyczna dla typowych sztuk klasycystycznych, służy prezentacji zdarzeń nie związanych ściśle z intrygą miłosną. Dotychczas były te zdarzenia pokazywane niejako na marginesie wszelkich perypetii, powstałych na podstawie konfliktu miłosnego, podczas gdy teraz tenże konflikt zaczyna sam schodzić na margines i stawać się tylko pretekstem do prezentacji wydarzeń ważniejszych. Stanowi to duże osiągnięcie ówczesnej dramaturgii rosyjskiej, dla której twórców przez dłuższy czas nie do pomyslenia wydawało się zbudowanie sztuki o trzymającej w napięciu akcji i opartej na tematyce odmiennej od tej, której podstawą był konflikt miłosny. Proces tych przemian dokonywał

się w ciągu dziesięcioleci, poprzez różne swe stadia, hamowany, jak się zdaje, m.in. celami dydaktycznymi dramaturgii omawianych lat.

Rozpatrzmy obecnie krótko relację: nadmierny dydaktyzm a przebieg konfliktu. W komedii Kropotowa *Fomuszka, wnuczek babuni* pokazane są dwa przykłady wychowania młodzieży szlacheckiej. Foma Sluniajew — typowy Mitrofan z dzieła Fonwizina *Synalek szlachecki*, przybywa wraz z babcią do domu Dobrowidowa, aby zaprezentować się i przedstawić swą wiedzę i umiejętności (odzwierciedla to scena egzaminowania, podobnie jak w *Synalku szlacheckim*) przebywającemu tam chwilowo swemu wujowi — generałowi Czestosierdowowi, a potem prosić go o stopień majora; nie ma przy tym o wojsku zielonego pojęcia. Przebywa tam także wychowanek Dobrowidowa — Ostromysław, lejtenant floty morskiej, dobrze wychowany młody człowiek, który stopnie wojskowe zdobywa przez ciężką służbę i aktywny udział w dalekich rejsach. Przeciwwstawienie zasług Ostromysława lenistwu i głupocie Fomuszki stanowi główny temat komedii Kropotowa, stale wzbogacany pouczającymi monologami Czestosierdowa i Dobrowidowa. Akcja utworu jest statyczna, a jedynym jej urozmaicheniem jest zamieszanie spowodowane, zaniechanym potem zresztą, pomysłem generała, aby nieroba Fomę ożenić z córką Dobrowidowa (kocha ją Ostromysław), której wykształcenie, a także dobre serce mogłyby zmienić maminsynka Sluniajewa. Obaj bohaterowie komedii, choć są w konflikcie, nie podejmują jakichkolwiek działań w obronie własnych interesów. Bronią Ostromysława jest tylko narzekanie i skłonność do pogodzenia się z losem, za Fomę zaś o wszystkim myśli babcia i Czestosierdow. Zarówno więc wątek komediowy, jak i słabo zarysowany wątek miłosny odznaczają się zwolnionym tempem przebiegu i daleko posuniętą statycznością. Tempo konfliktu opóźniają przydługie nieco dialogi i tyrady moralizatorskie. Chęć pouczenia jest silniejsza u autora niż tendencja do powikłań intrygi i urozmaicenia jej perypetiami. Perswazja, dydaktyzm i moralizatorstwo występowały w każdej komedii jako cechy charakterystyczne i ważne, ale nie zawsze dominujące, jak działo się to, prócz analizowanej sztuki, także w utworach: *Akurat, Tak być powinno*, częściowo w *Mizantropie przeistoczonym*, dramacie łązowym *Cnota nagrodzona, czyli Kobieta jakich mało*. Nadmierny dydaktyzm stanowi tu najważniejszy czynnik osłabiający dynamizm rozwoju konfliktu.

Warto w tym miejscu postawić pytanie, czy statyczność rozwoju konfliktu jest negatywną cechą dramatu. W literaturze późniejszych okresów pojawiają się dzieła dramatyczne, w których nie ma mowy o dynamicznie toczącym się konflikcie i ostrej walce przeciwieństw (dramaty Iwana Turgieniewa, Aleksandra Ostrowskiego i Antoniego Czechowa), a są to sztuki o przełomowym znaczeniu. Oczywiście porównanie takie

w tym kontekście nie jest zbyt trafne, chodzi tylko o to, aby podkreślić, że w swoim czasie utwory, które są tu przedmiotem analizy, były w jakimś sensie nowatorskie. Ich poszukiwania nowej formy dla wyrażenia nowych treści szły torem między innymi wykorzystania do tego złagodzenia sytuacji konfliktowych. Być może nie było zbyt dobrym posunięciem przy tej okazji zwiększenie akurat elementu dydaktycznego, choć przyznać trzeba, co może zabrzmi zaskakująco, że działał on tu przeciw kanonom klasycystycznym.

Zwolnienie tempa rozwijania się konfliktu na rzecz samego tylko przedstawiania i oceniania przyjmuje niekiedy dość ciekawe formy, tworząc oryginalne, jak na ówczesną dramaturgię, typy sztuk. Zdarza się to głównie w przypadku jednoaktówek, gdzie dydaktyzm jest z góry założonym celem, przedmiotem, tematem i ideą utworu. *Kupiec galanteryjny* (1765) Łukina zaczyna się od pouczającego dialogu, który prowadzi wuj ze swym bratankiem, przywiezionym z prowincji do dużego miasta w celu zdobycia doświadczenia życiowego. Wuj przygotowuje młodzieńca do odbioru tego, z czym może się on zetknąć w mieście, pełnym różnych niespodzianek, złych ludzi, karierowiczów bez żadnych zasług, dążących do wysokich stanowisk, frantów i francuzomanów, prowadzących pasożytniczy tryb życia itp. Oba mężczyźni oczekują w sklepie galanteryjnym na jego właściciela — swego dobrego znajomego, który doświadczywszy różnych niepowodzeń życiowych może teraz udzielić lekcji naiwnemu przybyszowi z prowincji. Ilustracją umoralniających tyrad wujka i kupca są przybywający do jego sklepu klienci, którzy tworzą w komedii Łukina galerię negatywnych typów ludzkich. Kupiec każdego z nich krytykuje, czasem poprzez dłuższą rozmowę stara się wpłynąć na zmianę postępowania danej osoby, a po jej obsłużeniu swoje krytyczne uwagi przekazuje młodemu prowincjuszowi. Jednoaktówka Łukina nie jest zbudowana na konflikcie dramatycznym, jej bohaterowie bowiem nie decydują się na radykalne przeciwdziałania, między postaciami negatywnymi i pozytywnymi nie ma walki, toteż nie ma w omawianej komedii konfliktu jako takiego, a jedynie jego zapowiedź, i to w finale, kiedy to kupiec po zamknięciu sklepu stwierdza, że zamierza walczyć ze złem aż do skutku. Zatem jest to może zamiar do zrealizowania w innym dziele dramatycznym.

Jednoaktówka pióra Aleksandra Kłuszyna (1763—1804) *Alchemik* (1793) również jest prezentacją postaci negatywnych, ale przewijających się nie, jak w *Kupcu galanteryjnym*, przez sklep, lecz przez mieszkanie alchemika Wskłipiatilina. Pokazują one tu nie tylko swe ujemne cechy, ale realizują też zadanie sztuki, jakim jest nawrócenie zagorzałego alchemika, trawiącego życie na bezskutecznym poszukiwaniu kamienia filozoficznego i tracącego na to cały swój majątek. Nawiasem mówiąc,

wszystkie owe postacie występne — to przebierający się stale jeden człowiek, przyjaciel Wskipiatilina, dobrze mu życzący i osiągający w końcu cel. Obserwujemy tutaj coś w rodzaju walki, ale tylko jednostronnej, i to argumentami słownymi, perswazją. Toteż w opisywanym utworze mamy do czynienia z konfliktem pozornym, charakteryzującym także jednoaktówki Pławilszczikowa: *Młynarz i sprzedawca krupniku — rywalami* (1789) oraz *Zaręczyny Kutiejkina* (1799). Tak jak i w *Alchemiku*, w tych dwóch miniaturach dramatycznych na samym początku zaznaczony jest ich cel: młynarz i sprzedawca w pierwszym przypadku, w drugim Kutiejkin i Skotinin dążą do ożenku z wybraną panną. W komedii Kłuszyna już pierwszy z odwiedzających alchemika gości namawia go do zaniechania niczego nie dających doświadczeń, wywołując tym samym sprzeciw Wskipiatilina. Widz może się zatem domyślać, że jest to początek konkretnej akcji. Jednakże nawrócenie alchemika, małżeństwo któregoś z rywali jest jakby tylko pozornym celem, zostaje bowiem przyćmione samą prezentacją postaci negatywnych, pokazaniem ich sylwetki w świetle satyrycznym i poprzez to pouczeniem. Pozorne zawiązanie akcji, pozorny jej cel i doprowadzenie do zakończenia pozornej walki jest wynikiem także takiego samego konfliktu. W komedii Łukina natomiast podobnych komponentów nie odnajdziemy, co uzasadnia określenie jej jako bezkonfliktowej w sensie, rzecz jasna, dramatycznym.

Nie wdając się w głębsze omówienie struktury konfliktu (będzie to m.in. tematem następnego rozdziału), wspomnieć wypada jeszcze tylko o jego rozwiązaniu w finale dramatu i tym samym jego znaczeniu ideowym<sup>2</sup>, gdyż „смысл драматического произведения — обычно вскрывается окончательно в его финале, в развязке”<sup>3</sup>, jak zapisał w swej pracy Włodzimierz Wolkenstein. Dodajmy do tego jeszcze słowa Ireny Sławińskiej, że „najbardziej reprezentatywny i eksponowany jest finał dzieła: on ostatecznie ustala sens intrygi i całości”<sup>4</sup>, oraz słuszne zdanie Włodzimierza Sachnowskiego-Pankiejewa: „Развязка ставит последнюю точку в развитии действия, но далеко не всегда — в пьесе.”<sup>5</sup> Aby móc określić rodzaj konfliktu ze względu na jego charakter ideowy, trzeba znów powrócić do klasycystycznego typu komedii, przypatrując

<sup>2</sup> O znaczeniu rozwiązań finałowych w komediach osiemnastowiecznych traktuje artykuł piszącej te słowa pt. *Finał w rosyjskiej komedii satyrycznej* w: „Filologia Rosyjska”. Z. 4. *Studia i materiały*. T. 17. Red. W. Wilczyński. Zielona Góra 1985.

<sup>3</sup> В. М. Волькенштейн: *Драматургия...*, s. 176.

<sup>4</sup> I. Sławińska: *Struktura dzieła teatralnego. Propozycje badawcze*. W: *Problemy teorii literatury*. Red. H. Markiewicz. Wrocław—Warszawa—Kraków 1967, s. 295.

<sup>5</sup> В. А. Сахновский-Панкеев: *О комедии...*, s. 123.



się tym razem jej zakończeniu. Po wielu perypetiach walczący o rękę swej ukochanej bohater pozytywny osiąga cel. Cały czas starał się on przekonać upartego ojca, by ten uznał jego racje, i w końcu przypadek pomagał rozwiązać ten konflikt. Ale czy zawsze ojciec przechodzi na stronę swego przyszłego zięcia i czy upatrzony przez niego uprzednio kandydat godzi się z zaistniałą sytuacją? Tak zazwyczaj było w typowej jednowątkowej komedii, i tej o charakterze rozrywkowym, i tej o poważniejszej treści. Argumenty postaci pozytywnych były tak niezbite, a sprzeciwy negatywnych tak mało prawdopodobne, że triumf tych pierwszych, a potępienie drugich, w końcu uznających swój błąd i często obiecujących poprawę, nie był dla nikogo zaskoczeniem. Gładkie zaś zakończenie i fabuły, i konfliktu nadawało dziełu charakter pewnej dopracowanej formalnie i ideowo całości. Jednakże w niektórych utworach finał nie stawia przysłowiowej kropki nad i. W komedii Sudowszczikowa *Dziw nad dziwy*, jak już nadmienialiśmy, główne miejsce zajmuje konflikt między Kriwosudowem a jego uczciwym sekretarzem, który nie chce podpisać niesprawiedliwego wyroku, co stanowi też ważną przeszkodę na drodze do jego małżeństwa z córką sędziego. Konflikt miłosny wszakże zostaje rozwiązany pomyślnie, natomiast ten drugi — satyryczny — pozostaje otwarty: Kriwosudow nie zamierza zrezygnować z łapówki, jak mówią o tym słowa komedii: „Когда Правдинушко со много породнится,/Так десять тысяч мне авось в карман ввалится.”<sup>6</sup> Widz jednak wie, że Prawdin nigdy na to się nie zgodzi. Wydaje się, iż poeta sugeruje niemożliwość rozwiązań podobnych konfliktów w ogóle w ówczesnym życiu oraz w sztuce, która życie to odzwierciedla. Pozostawiając problem otwarty, autor zmusza czytelnika do głębszego wniknięcia w sens ideowy swojego utworu. Nie rozstrzygnięty konflikt satyryczny zaostrza także wymowę komedii *Matactwa*. O niewłaściwym postępowaniu sędziego Kriwosudowa i jego współpracowników dowiedziano się w senacie i polecono ich aresztować. Zrazu odnosi się wrażenie, że sprawiedliwości stało się zadość. Wszyscy domownicy sędziego rozpaczają, nie znajdując żadnego wyjścia z sytuacji, ale na koniec z ust urzędnika Dobrowa padają zdania mówiące o przysłowiowej ręce, która rękę myje, o tym, że na pewno na wyższym szczeblu znajdzie się ktoś, kto pomoże Kriwosudowowi wybrnąć z opresji, wyszukując na jego usprawiedliwienie odpowiedni paragraf. Chamkin z *Sędziowskich imienin* proponuje urzędnikom i strażnikom, którzy przyszli go aresztować za niezgodne z prawem poczynania, łapówkę. Kiedy nie odnosi to oczekiwanego skutku, grozi samobójstwem i nie zamierza wcale okazać skruchy, tak jak i jego skąpa żona, oplakująca teraz los swego kuferka, pełnego

<sup>6</sup> Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX в. ..., s. 270.

monet. Przyjaciół Chamkina, niejaki Nazojułow, niezadowolony, że musi wyjść bez obiadu, tak oto podsumowuje finalną scenę: „[...] в перед наука; не надейся на судейский обед [...] желаю всем таким судьям, чтоб у них всегда случались такие именины”<sup>7</sup>. W tej ostatniej wypowiedzi dramatu nie ma ani słowa pewności o sprawiedliwości na wyższych szczeblach administracji carskiej. Wyrażona w niej jest nadzieja, a nawet tylko życzenie, by zło było zawsze potępiane, jak w tym jedynym przypadku. Kriwosudow z utworu Kapnist, choć przerażony konsekwencjami swych czynów, niczemu się nie sprzeciwia i nie oponuje, posłusznie zamierza udać się do aresztu i przyznać do popełnionych błędów. Lecz nie zawsze konflikt w komedii satyrycznej kończyła poprawa postaci negatywnych. Dzieje się tak w utworach mających na celu przede wszystkim zdemaskowanie złych cech charakteru jakiejś jednej postaci, bohatera głównego, np. w *Ambitnym wierszopisie*, *Samochwale*, *Obłudniku*. W komedii Nikolewa wierszopis Nadmien nie ma wcale zamiaru się ukorzyć, staje się jeszcze bardziej dumny, kiedy udaje mu się wymóc na przyszłym zięciu przyrzeczenie, by ten nigdy nie pisał tragedii. A ostatnie zdanie sztuki, należące do Nadmiena, brzmi: „А эдаких, как я ещё не родилося.”<sup>8</sup> Obłudnik Łukawin z dzieła Pisariewa, który cały czas starał się omotać siecią intryg swego brata, aby pozbawić go majątku i narzeczonej, choć zdemaskowany przez wszystkich i wygnany z domu, upiera się jeszcze przy swojej niewinności, wykrzykując: „Извольте — я пойду, ни слова не скажу... / Но что невинен я, вам ясно докажу.”<sup>9</sup>

W przedstawionych przykładach, w sensie dramatycznym konflikt satyryczny jest w zasadzie przez autora rozwiązany, w sensie natomiast ideologicznym nie. Problem przez ów konflikt realizowany nadal pozostaje otwarty, zmuszając odbiorcę do zastanowienia się nad zasięgiem zła, ujemnych wpływów środowiska i układów społeczno-politycznych. Takie podejście do poruszonych problemów zaostcza wymowę ideową dzieła, przemawia na korzyść komedii satyrycznych, w których omawiany, nie zakończony konflikt satyryczny odgrywa rolę przewodnią.

Wszystko to pozwala uznać wyższość ideową konfliktu otwartego nad zamkniętym i w sensie jego wymowy, i także kształtu artystycznego. Nie znaczy to wszakże, iż komedie budowane na tym ostatnim przechodziły bez echa i nie pozostawiały niczego do myślenia. Wszystkie

<sup>7</sup> И. Я. Соколов: *Судейские именины*. В: *Российский театр или Полное собрание всех Российских театральных сочинений*. Часть XXXV. С.-Петербург 1790. Т. XVII: *Комедии*, s. 103.

<sup>8</sup> *Стихотворная комедия...*, s. 174.

<sup>9</sup> Tamże. s. 543.

ówczesne znaczniejsze utwory dramatyczne odegrały poważną rolę w propagowaniu postępowych idei Oświecenia. Ważne tu jest samo podłoże konfliktu, jego źródło, z którego czerpią analizowane utwory. Nierzadko w komediach satyrycznych, czasem też w operach komicznych, i rozwiązany, i otwarty konflikt dramatyczny rodził się z podłoża politycznego, z rozmyślań o nierównościach społecznych. W tej dziedzinie miał swoje zasługi nawet dramat mieszczański, poruszający raczej problemy życia wewnętrznego człowieka, kończący się zawsze dobrze i nie stawiający sobie ambitniejszych celów. Jego rolę określają trafnie następujące słowa:

Показывая, как угнетатели и злодеи преследуют беспомощную невинность, как порок плетёт свои козни против добродетели, мелодрама будоражила в душе зрителей часто ещё смутные чувства горечи и недовольства, с которыми они приходили в театр.<sup>10</sup>

Janina Pawłowiczowa zaś konstatuje:

[...] nie było sprawą przypadku pojawienie się mieszczańskiego dramatu na scenie stanisławowskiej [...] gdy wzmagala się walka polityczna, najpierw w latach 1775—79, następnie w okresie Sejmu Wielkiego [...] Drama stawała się wtedy ważnym orężem ideowym, tak jak poezja i publicystyka. Takie to już były czasy, kiedy każde słowo krytyki miało wagę ciosu, a każde zdanie wypowiedziane w obronie pokrzywdzonych brzmiało jak hasło do walki.<sup>11</sup>

Słowa te można odnieść także do rosyjskiego dramatu łązawego, który pojawił się na scenach teatrów w tych samych czasach, równie burzliwych jak w Polsce.

Kończąc rozważania o rodzajach i typach konfliktów w dramaturgii XVIII i początku XIX stulecia, odnotujmy raz jeszcze, że przeróżne ich połączenia, krzyżowanie się i paralelne rozwijanie w jednym dziele, stopniowe wypieranie konfliktu miłosnego jako podstawy intrygi dramatycznej, urozmaicenia tematyczne, społeczno-polityczne podłoże konfliktu, jego poważna rola w formułowaniu ideologii dramatu i inne przedstawione tu modyfikacje wpływały na naruszenie wskazań poetyki klasycyzmu, w tym przypadku przede wszystkim jedności akcji i czystości gatunkowej. Doprowadziło to w rezultacie do powstania w dramaturgii omawianego okresu nowych odmian gatunkowych, których przykłady odbiegały w znacznym stopniu od wzorca komedii klasycystycznej. Łączyły bowiem w sobie elementy różnych metod odtwarzania rzeczywistości

<sup>10</sup> *История русского драматического театра...*, т. 2, s. 279—280.

<sup>11</sup> *Drama mieszczańska...*, s. 47—48.

przedstawionej (np. satyra i czułość w komedii łzawej, wydarzenia humorystyczne i poważne w dramacie mieszczańskim), rozszerzały obszary tematyczne i problematyczne dzieła komediowego (np. poprzez wprowadzenie rozbudowanych konfliktów, tworzących wątki o różnorodnej treści), zmieniając tym samym kształt artystyczny komedii epoki oświeceniowej.

## ROZDZIAŁ II

# Intryga i układ zdarzeń

Przemiany strukturalne dramaturgii rosyjskiej omawianej doby objawiły się nie tylko w specyfice połączeń różnych typów konfliktów, lecz także w osobliwościach ich konstrukcji, czyli w przebiegu zdarzeń, układzie i rodzaju intrygi dramatycznej. Stopniowe zmiany obserwujemy już w samym wątku miłosnym, jeśli występuje on w dramacie i stanowi w nim jeszcze podstawę linii rozwoju akcji. Aby jednak móc zmiany owe sprecyzować, należałoby odwołać się najpierw do typowego klasycystycznego wzorca. Powstaje tu pytanie, czy on w ogóle istniał. Znamca dramaturgii rosyjskiej Wsiewołodskij-Gierngross powiada: „Основы классицистской эстетики подтачивались с момента организации в России профессионального театра. Сам Сумароков во многом разрушал их.”<sup>1</sup> Zdanie to w pełni odnosi się do struktury konfliktu dramatycznego. Trudno bowiem w literaturze rosyjskiej tego czasu odnaleźć jakiś typowy przykład utworu dramatycznego, który stanowiłby powielany później, mniej lub bardziej wiernie, wzór sztuki klasycystycznej od pierwszego jej elementu do ostatniego. Możemy mówić tu jedynie o powtarzalności najważniejszych jej komponentów, potem zaś o ich stopniowych modyfikacjach, prowadzących z czasem do powstania konkretnej odmiany gatunkowej dramatu.

Wszystkie niemal zasady budowy, powtarzające się w sztukach klasycznych, zawiera oparta na intrydze miłosnej komedia łzawa Wieriwkina *Solenizanci*. Zaczyna się ona, jak zwykle to bywało, monologiem służącej, która nakreśla w nim ogólną sytuację, charakteryzuje małżeństwo Krochoborowów i wyjawia swoje zamiary połączenia córki Krochoborowa, a pasierbicy jego żony, z Dostojnowem. I rzeczywiście, tak jak w komedii tradycyjnej inicjatywa jest w rękach służącej. Przebiegła, sprytna i energiczna Łukierja jest motorem akcji, wszystkie zdarzenia

<sup>1</sup> *История русского драматического театра...*, т. 1, s. 358.

sztuki wynikają z jej pomysłów i działań, gdyż para zakochanych nie przejawia żadnej inicjatywy, tylko ubolewa nad swym losem i wylewa potoki łez. Zadurzona w Dostojnowie młoda małżonka Krochoborowa — Makrida, namawia uległego męża, aby wydał córkę za bogatego wdowca, wuja Dostojnowa — pana Szczelkopierowa. Skąpy starzec z radości, że nie będzie musiał dawać Głafirze posagu, przystaje na to. Makrida zwierza się ze swych przedsięwzięć pokojówce, a obrotna Łukierja pod maską sprzyjającej pani powiernicy ukrywa powzięte przeciw niej skuteczne, jak się okaże dalej, zamiary. Paralelnie rozwija się w komedii Wieriowkina (jak w większości sztuk klasycystycznych), splatając się z główną intrygą miłosną, flirt Łukierji ze służącym Dostojnowa Postrzeleńcem i Krochoborowa — Gamoniem, stale zwodzonym przez chytrą pokojówkę. Związane z tym zdarzenia, humorystyczne i zabawne, składają się na treść omawianej komedii. Jest tu też tradycyjny punkt kulminacyjny — zdarzenie centralne i najważniejsze. Łukierja, adorowana również przez swego pana oraz wdowca Szczelkopierowa, umawia się z wszystkimi w sadzie, kierując tam też Makridę z zapewnieniem, że znajdzie w tym miejscu Dostojnowa. Aby fortel się udał, autor obdarza wszystkich panów imieniem Antip (jest to także motywacja ich zebrania się na uroczystości imienin). W sadzie pod osłoną nocy dochodzi do pomyłek, Makrida demaskuje się przed mężem, który chciał spotkać się z pokojówką, a tymczasem natknął się na żonę i służącego, oczekującego na Łukierję i zmuszonego oglądać kompromitację pani domu. Sytuację łągodzi krewny Krochoborowa Priamikow — typowy rezoner z komedii klasycznej, on też wypowiada ostatnie i jak zwykle pouczające słowa finału.

Wygłoszony na początku monolog służącej, jej szczególna rola w rozwoju zawilej intrygi miłosnej, dynamika akcji, punkt kulminacyjny, brak inicjatywy ze strony zakochanych, uparty ojciec, potrzebny do komplikacji i utrudnienia dążeń do zaręczyn, paralelny do głównego wątku flirt służących, rola rezonera i jego pouczające komentarze — oto, jak się wydaje, główne wyznaczniki budowy tradycyjnej komedii, zazwyczaj pięcioaktowej lub trzyaktowej. Akt pierwszy to zawsze związanie akcji i nakreślenie planów wszystkich prawie osób występujących, drugi — początek wprowadzania zamiarów w czyny, rozpoczęcie walki dramatycznej, trzeci — dalsze komplikacje i przeszkody na drodze do zaręczyn, czwarty prezentuje punkt kulminacyjny, a piąty — rozwiązanie intrygi i finał. Przedmiotem naszych rozważań będą dramaty, w których widać choćby najmniejsze nawet próby przełamania tych zasad, dążenia do częściowych tylko ich modyfikacji lub poważniejszych przemian. Dlatego też np. czteroaktówkę (*Subiekt Pławilszczikowa*) lub

jednoaktówkę można uważać już za coś nowego, narusza ona bowiem kompozycję zewnętrzną dotychczasowych sztuk.

Na początku trzeba przyjrzeć się dramatom, w których intryga miłosna stanowi jeszcze podstawową linię rozwoju akcji, ale w jej przebiegu zauważamy przejawy odmiennych od tradycyjnych chwytów konstrukcyjnych. W komedii Nikolewa *Próba nie na żarty, czyli Udane doświadczenie*, jak mówi sam tytuł, wydarzeniem centralnym i zarazem jedynym poważniejszym w sensie kompozycyjnym jest doświadczenie, jakie wymyślił pragnący dobrze wydać za mąż swą bratanicę Zdrawosudow. Skąpa w zdarzenia sztuka zawiera w pierwszych dwóch aktach przygotowania do próby, ale takie, które polegają tylko na perswazjach i pouczeniach wuja skierowanych do Lizy i jej służącej, jak mają się one zachować podczas wizyty narzeczonych. Trzeci i ostatni akt prezentuje już samo doświadczenie, jakie wykonał Zdrawosudow z kawalerami Lizy, które to wydarzenie jest punktem kulminacyjnym i jednocześnie rozwiązaniem fabuły. Nie ma więc w dziele Nikolewa zawilej intrygi miłosnej, a inicjatywa należy nie do pokojówki, a do opiekuna zakochanej dziewczyny, stawiającej, co nigdy dotąd się nie zdarzało, opory. Kocha bowiem postać negatywną i nie słucha rozsądnych rad swojego wuja, dopiero pułapka, jaką on zgotował, by zdemaskować bezmyślnego franta, upewnia ją o błędzie i powoduje zmianę decyzji.

Niewiele zdarzeń, osłabienie dynamiki konfliktu, brak rezonera i paralelnych głównemu wątkowi umizgów służących, szczególnie rola opiekuna, połączenie punktu kulminacyjnego i rozwiązania całej akcji z najważniejszym zdarzeniem sztuki cechuje także jednoaktówkę Iwanowa *Narzeczeni albo Jak długo żyjesz, tak długo się uczysz*. Tutaj też wuj Starodum postanawia wypróbować pretendenta do ręki Oleńki ogłaszając, iż ta została pozbawiona posagu wskutek przegrania procesu majątkowego. Tym razem jednak próba ta ma przekonać nie dziewczynę, lecz samego Staroduma, że wybrany przez siostrzenicę lekkomyślny Bystraj jest, mimo wszystko, wierny swej wybrance i choć nie majątny, nie zważa na posag. Wuj kończy sztukę sentencją o tym, że pozory mylą. Pouczający monolog finałowy, tu wypowiedziany przez rezonera lub pokojówkę, kończył niemal każdą komedię, jak również i innego rodzaju utwór dramatyczny omawianej doby. Był to bodajże jedyny, prawie niezmienny element składowy ówczesnych sztuk, zarówno prezentujących tylko intrygę miłosną, jak i zbudowanych na podstawie konfliktu odmiennego.

Specyficzną budowę wątku miłosnego ma komedia Łzawa Pławilszczikowa *Bracia Swojeładowowie albo Niepomyślność lepsza od pomyślności*. Chodzi tu już o małżeństwo bogatej młodej wdowy Wietrany, która sama kieruje swym losem. Nie ma tutaj upartego ojca, sprzeciwiającego

się wyborowi córki, nie ma służącej, powierniczki i pomocnicy pani. Z powodu długiej nieobecności Krutona Swojeladowa zakochana w nim Wietrana decyduje się wyjść za mąż za jego starszego brata Nestora. Nie jest jednakże szczęśliwa i ciągle dokucza narzeczonemu, a ich pojedynki słowne: złośliwe dowcipy wdowy i umoralniające perswazje Nestora, składają się na większą część akcji. Sytuacja się komplikuje wówczas, gdy zjawia się Kruton i obwinia o wszystko brata, nieświadomego jego związków z Wietraną. Wydawałoby się, iż konflikt zostanie rozwiązany w momencie, gdy Nestor zakochuje się w poznanej przypadkowo ubogiej dziewczynie Eugenii. Lecz tak nie jest, zazdrosna bowiem, lekkomyślna i znudzona monotonią życia młoda wdowa postanawia uwięzić w swym pokoju Eugenię. Wkrótce jednak, wzruszona niewinnością dziewczyny, rezygnuje ze złośliwości wobec Nestora, wypuszcza Eugenię i prosi wszystkich o przebaczenie. Komedia Pławilszczikowa, tak jak wcześniej omówione utwory, nie odznacza się dużą liczbą zdarzeń i, co za tym idzie, dynamiką akcji, rozwija raczej jedno zdarzenie (uwięzienie Eugenii), czyniąc je centralnym wydarzeniem dramatu i jego punktem kulminacyjnym. Jednak w przeciwieństwie do analizowanych uprzednio komedii, przede wszystkim do ich wzorców klasycystycznych, autor rezygnuje z aktywności dramatycznej służących i z tej funkcji rezonera, która zawiera się w namawianiu upartego opiekuna do zmiany powziętych zamiarów. Postacią najaktywniejszą jest wdowa, niezależna od ojca i przez nikogo nie zmuszana do małżeństwa. Obaj konkurenci są postaciami pozytywnymi i dlatego nie ma w komedii zdarzeń związanych z dążeniem do zdemaskowania którejkolwiek z nich jako niegodnego ręki Wietrany. Wręcz przeciwnie, to sama wdowa komplikuje sytuację i ukazuje swe prawdziwe oblicze.

Tradycyjny układ intrygi miłosnej zastąpiony jest innym, bardziej zmodyfikowanym, w komedii Łukina *Rozrzutnik przez miłość nawrócony*. Tu z kolei sama opiekunka zakochuje się w narzeczonem dziewczyny i chce ją umieścić w klasztorze. Dobrosierdow zaś nie musi walczyć z innym konkurentem, pragnie tylko przekonać ową opiekunkę o bezsensowności wyboru.

Niespotykany do tej pory układ zdarzeń prezentuje opera komiczna Dierżawina *Górnicy*. Właściciel wielu kopalń rudy żelaza o znaczącym nazwisku Złotogór, wzbogaciwszy się niegdyś przez zagarnięcie majątku córki swego zmarłego przyjaciela — Lizy, obecnie przestaje troszczyć się o wychowanicę i zamierza ożenić się z córką sąsiada. Nie dotrzymuje tym samym słowa danego uwiedzionej przed laty, a teraz zarządzającej jego domem, Matwiejewny, swego czasu przyjaciółce jego żony, która na łożu śmierci, wyjawiając swoją ostatnią wolę pragnęła, aby małżeństwo to doszło do skutku. Matwiejewna ma syna Miłowzora, zrodzonego



z jej związku ze Złotogórem, i chce ożenić go z Lizą. Jeśli natomiast bogacz zawrze planowany związek małżeński, przekreśli plany troskliwej matki, pozbawi bowiem wszystkich majątku i praw do zamieszkania w swej posiadłości. Liczne perypetie, powstałe z tego konfliktu, rozwiązuje banalny przypadek, stanowiący jednocześnie punkt kulminacyjny opery.

Sztuki o podobnych innowacjach w intrydze miłosnej stanowią na tle tradycyjnych jej układów swego rodzaju nowość, przełamującą kanyony klasycystyczne. Dramaturdzy ówcześni poprzez te zmiany manifestowali swoją chęć odejścia od nich i próby poszukiwania nowych form przekazu dramatycznego. Największe trudności, jak się zdaje, sprawiało uniknięcie intrygi miłosnej jako podstawy budowy sztuki. Toteż wiele utworów zachowuje ją jeszcze (nawet najlepsze komedie omawianego okresu, jak np. *Synalek szlachecki*, *Matactwa*, *Samochwał*), choć czasem w postaci znacznie zmienionej, a nawet szczątkowej. Modyfikacje wątku miłosnego przejawiały się nie tylko w urozmaiceniu układu sił walczących, co staraliśmy się wykazać, czy osłabieniu rytmu walki dramatycznej poprzez nasilenie sporów słownych i zredukowanie perypetii, lecz także w osadzaniu jej w różnych środowiskach, jak miało to miejsce np. w operach komicznych, gdzie wątek miłosny rozgrywa się wśród wieśniaków. Powoduje to inny układ całej intrygi i zmienia jej charakter. Szczęście pary zakochanych zależy tu już nie od upartego ojca, lecz od woli pana, właściciela danej wsi, w związku z czym rośnie znaczenie ideowego wydźwięku intrygi miłosnej, zwraca się bowiem uwagę na kłopoty, problemy i myśli ludu wiejskiego. W czteroaktówce Nikolewa Rozana i *Lubim* szlachcic Szczedrow porwuje zakochaną w Lubimie wiejską dziewczynę i to samo czyni z jej narzeczoną, który przyszedł domagać się sprawiedliwości. Szczedrow, jak mówi samo jego nazwisko, nie jest jednak złym człowiekiem i na prośby zrozpaczonego ojca Rozany wypuszcza ją i prosi o wybaczenie, śpiewając w jednej z arii o równości wszystkich ludzi. Jak działo się to zazwyczaj prawie we wszystkich utworach o tematyce włościańskiej, finał łagodził, nakreślony czasem dość ostro w trakcie trwania akcji sztuki, konflikt.

Krytyczne uwagi o życiu wiejskim, budowane na podstawie wątku miłosnego, wypowiada także w swej operze komicznej *Nieszczęście z powodu karety* Książnin. Ostrze satyry autora zostało jednak nieco przytępione przez wprowadzenie do akcji postaci ekonoma jako głównej przeszkody na drodze do małżeństwa Aniuty z Łukjanem i jednocześnie nosiciela całej winy. To on chce oddać chłopaka w rekruty, żeby zebrać pieniądze na zakup upragnionej przez dziedzica francuskiej karety.

Inne problemy i troski mieszkańców wsi ukazuje intryga miłosna komedii Pławilszczikowa *Bezrolny*. Tutaj odrzucany jest przez rodziców

dziewczyny chłop bezrolny Maciej, ponieważ nie posiada on żadnych majątkości, nie ma pracy ani pieniędzy, a zazdroszczący mu urody i powodzenia u dziewcząt chłopci nie chcą go zatrudnić u siebie. Rodzice Aniuty pragną wydać ją za mąż za syna bogatego chłopca, niezdarę i durnia, trwającego w ślepym i niewolniczym posłuszeństwie u ojca. Akcja sztuki — to ciągle rzucanie kłód pod nogi Macieja i odciąganie go od dziewczyny. Przyjazd pana do wsi rozwiązuje te nie do rozstrzygnięcia w życiu realnym sytuacje. Dziedzic CzeŹstin obdarowuje hojnie bezrolnego i zabiera go do pałacu jako swego ogrodnika.

Osadzanie intrygi miłosnej w środowisku wieśniaczym i wykorzystanie związanych z nią perypetii do ukazania stosunków panujących w ówczesnej wsi podnosiło rangę znaczeniową takiej intrygi i potwierdzało jej większe możliwości w stosunku do występującej w utworze przestrzegającym tematycznych rygorów klasycystycznych. Stawianie przed pragnącymi się połączyć zakochanymi poważniejszych przeszkód niż te, które zwykle spotykało się w sztukach tradycyjnych, miało wszakże inny charakter w utworze o tonacji komediowej, a inny w dramacie łzawym. W komedii owe przeszkody były jakoś szybko i bez większych trudności pokonywane czy to przez szczodrość pana, czy łaskawość i litość pani itp. Niekiedy przypadki, dzięki którym młoda para mogła wybrnąć z opresji, zdawały się mało prawdopodobne, nie umotywowane możliwością wystąpienia w normalnym życiu, czasem nawet wyraźnie bagatelizowane. Nie można tego powiedzieć natomiast o perypetiach intrygi w dramacie łzawym Iljina *Wielkoduszność albo Pobór rekruta*. Zakochany w Barbarze rządcza nie chce za żadną cenę dopuścić do jej małżeństwa z Archipem. Szantażuje dziewczynę, a gdy i to nie odnosi skutku, postanawia oddać chłopca, jedyne go żywiciela rodziny, w rekruty. Archip może tego uniknąć przez wykupienie się. Przebiegły rządcza wie jednak, iż chłopak nie ma pieniędzy, zmuszony więc będzie iść do wojska. Jednakże kiedy jego ojciec zdołał pożyczyć należną sumę, rządcza wymyśla następną wiarygodną przeszkodę. Na pomoc wzywa urzędnika — łapówkarza i krętacza, by ten napisał i odczytał w obecności całej wsi rzekome postanowienie rządu mówiące, jakoby teraz nie można było wykupić się z poboru rekruta; liczy na zacoŹanie wieśniaków i pokorne przyjęcie wszelkich postanowień.

Nie wszystkie wszakże dramaty łzawe zajmowały się aktualną i poważną tematyką, wykorzystując do tego, jako pretekst, intrygę miłosną. Większość z nich zastępuje wątek miłosny rodzinnym i ten czyni podstawą budowy dramatu. Na treść wątku głównego sztuki Iwanowa *Cnota nagrodzona, czyli Kobieta, jakich mało*, składają się zdarzenia związane z następującą sytuacją. Pochodząca z dobrego domu, lecz uboga szlachcianka Zofia po wyjściu za mąż za bogatego hrabiego zostaje

nagle opuszczona przez niego i zmuszona samotnie wychowywać syna. Wyjeżdża z ojcem na wieś, podaje się tam za wieśniaczkę i prowadzi życie kobiety pracowitej i cnotliwej. Nie potępia męża, liczy w duchu na to, iż ten kiedyś powróci do niej i z tego powodu odrzuca propozycję małżeńską właściciela wsi Matwiejewa, który chce wyciągnąć ją z opresji, w jakiej się znalazła. Dochowanie mężowi wierności, uczciwość i inne cnoty zostają w końcu nagrodzone, jak mówi tytuł utworu, albowiem hrabia zmuszony niegdyś, z przyczyn od siebie niezależnych, porzucić Zofię, po długich poszukiwaniach odnajduje żonę i zyskuje jej przebaczenie.

Rozbite życie rodzinne i wiążące się z tym nieszczęścia, pragnienie odnalezienia porzuconych żon, córek i ojców, podawanie się jednej osoby za drugą — oto charakterystyczne dla dramatu łzawego zdarzenia, którym początek w literaturze rosyjskiej dały dzieła Chieraskowa (*Przyjaciel nieszczęśliwych*, *Prześladowani* (1774)).

Szeroko rozwinięty wątek rodzinny ma dramat mieszczański Sandunowa *Ojciec rodziny*. Jest to w zasadzie sztuka dwuwątkowa, z wieloma ich odgałęzieniami, których treść opiera się na konfliktach przedstawianych już tu w rozdziale poprzednim. Dodajmy tylko, że trudną sytuację dzieci Czadolubowa komplikują jeszcze powikłania Lubima z podobającą się mężowi Zofii hrabiną Razumową, z którą w kolizję popada jego narzeczona — Eliza.

Motorem akcji, podniętą do działań bohaterów są w tego typu dramatach uczucia takie, jak litość, współczucie, miłość, wzruszenie, wielkoduszność. Te właśnie uczucia kierowały postępowaniem postaci dramatu. Inaczej działo się w komedii, gdzie czyny bohaterów motywowane były pobudkami materialnymi. W intrydze miłosnej liczył się tylko stan majątkowy partnerów, on był główną przeszkodą w ich szczęśliwym połączeniu się. Stany uczuciowe odgrywały decydującą rolę również w rozwiązaniu wątku, tak jak czynił to przypadek, pomysł sprytnej pokojówki, czasem perswazje rezonera lub nieoczekiwane zdemaskowanie nienawistnego młodej parze i przeszkadzającego jej stale, wybranego przez opiekuna pretendenta do ręki.

W dramacie łzawym intryga miłosna zastąpiona rodziną przedstawia zdarzenia poważniejsze: nieszczęścia wynikające z niemożliwości wzajemnego porozumienia się między małżonkami lub, w przypadku narzeczonych, trudności na ich drodze do szczęścia powstałe z nierówności klasowych czy przeszkody w postaci sił ingerujących z zewnątrz i prawie niemożliwych do pokonania. Jakże odmienny był taki charakter wątku głównego od humorystycznego, zabawnego, a także satyrycznego potraktowania perypetii miłosnych w komedii. Celem utworu komediowego bowiem było rozbawić, wyśmiać, skrytykować, dramatu łzawego

natomiast — wzruszyć, pobudzić ludzkie uczucia, wywołać współczucie dla nieszczęśliwych i cierpiących, rozczulić itp.

Stwierdzono na początku niniejszej pracy, iż w dramaturgii rosyjskiej omawianej doby zjawiskiem nader częstym było współistnienie w jednym dziele elementów różnych odmian gatunkowych. W obecnym kontekście interesuje nas komedia łzawa, łącząca w sobie przymioty komedii satyrycznej i dramatu łzawego. W wielu wypadkach owe przymioty były podstawą dwóch różnych, lecz wiążących się ze sobą wątków: jednego, zbudowanego z perypetii miłosnych, i drugiego, rozwijającego zdarzenia dotyczące innej sprawy, najczęściej pokazującego środowisko urzędnicze i walczących ze sobą ojca zakochanej dziewczyny, np. nieprawego sędziego, z jej ukochanym, zazwyczaj uczciwym sekretarzem. Niekiedy zaś dwie linie: satyryczna i łzawa spletały się ze sobą w jednym, nie rozgałęzionym wątku. I w jednym, i w drugim wypadku z linią łzawą związana była najczęściej intryga miłosna. Jednakże w gatunku komedii łzawej miała ona charakter nieco inny niż w dramacie mieszczańskim — wzruszający, ale nie aż tak dramatyczny. Tutaj też zakochani byli nieszczęśliwi, lecz z powodów raczej błahych i łatwo przemijających. Co prawda, intryga łzawa nie miała na celu rozbawienia widza, ale nie wprowadzała go też w ponury nastrój, gdyż jej perypetie przerywane były zdarzeniami związanymi z linią satyryczną i komediową.

Poruszona przy okazji omawiania charakteru intrygi miłosnej sprawa mieszania gatunków nasuwa myśl, że było to działanie świadome i zamierzone przez ówczesnych dramatopisarzy. Warto przytoczyć tu słowa Łukina, pierwszego reformatora dramaturgii rosyjskiej XVIII stulecia i twórcę gatunku komedii łzawej. Oto co mówi on w przedmowie do *Rozrzutnika przez miłość nawróconego*:

Одна и весьма малая часть партера любит характерные, жалостные и благородными мыслями наполненные, а другая, и главная, весёлые комедии. [...] угождая первым, включил я рассказ Добросердова, его разговор с добродетельною Клеопатрою [...] а остальную часть зрителей старался я по возможности увеселить введёнными комическими лицами, [...] <sup>2</sup>

Pod pretekstem zaspokojenia wymagań widza połączył Łukin elementy dwóch różnych gatunków dramatycznych, łącąc tym samym bariery ustawione przez sztukę klasycystyczną i podejmując próbę stworzenia nowej formy dramatu. Przyznać należy, że wymagania odbiorcy były poważnym bodźcem przyczyniającym się wielce do nowatorskiej działalności dramaturgów. Jednakże przy wprowadzeniu na scenę no-

<sup>2</sup> В. И. Лукин: *Мот, любовью исправленный*. В: *Русская литература XVIII века*. Сост. Г. П. Макогоненко. Ленинград 1970, с. 148.

wości trzeba było zachować pewną ostrożność, gdyż widz wychowany na tradycyjnych i nieraz długo popularnych formach niełatwo pojmował wszelkie jej przemiany i nie bez pewnego oporu przyjmował nowe dzieła. Stąd wyjaśnienia Łukina w obszernej przedmowie do jego komedii łzawej.

Z chęci zaspokojenia wymagań publiczności i przede wszystkim pod wpływem ówczesnych tendencji literackich zrodził się na początku XIX stulecia nowy typ komedii, w którym intryga miłosna przybrała charakter osobliwy. Chodzi o komedie salonowe, których pierwsze przejawy zaobserwować można w dramaturgii Iwanowa, a ich twórcą właściwym był Chmielnicki. W jego jednoaktówkach przywoływanych już tu wcześniej typowa dla komedii tradycyjnej intryga zostaje zastąpiona przez zwykły flirt salonowy. Występujący czasem w zarysie wątek miłosny jest tu tylko pretekstem do przedstawienia dowcipnych rozmów, umiejętnie prowadzonych dysput na aktualne i interesujące wszystkich tematy. Życie salonu zastępuje zawikłane perypetie miłosne, a błyskotliwe dialogi — pouczające tyrady starej komedii. Zdarzenia z życia prowincjonalnej szlachty ustępują miejsca przygodom ludzi światowych, bywalców salonów, mieszkańców obu stolic. Ich potyczki słowne stanowią najważniejszą treść komedii salonowych i są w nich motorem akcji i podstawą zdarzeń.

W jednoaktówce *Zdarzenie salonowe* Chmielnicki przedstawia bardzo charakterystyczny dla komedii układ: codzienny gość salonów, lekoduch i frant Stolicyn zamierza ożenić się z Eugenią, zakochaną w jego przyjacielu Ramirskim, który postanawia użyć fortelu — nie wyjawiając imienia dziewczyny, prosi przyjaciela o radę, opowiadając mu jednocześnie o sytuacji, w jakiej wszyscy się znaleźli. Stolicyn z wrodzoną sobie pewnością przekonuje zakochanego, iż w takim wypadku nie należy zważać na więzy przyjaźni, i w ten sposób, przez swą próżność i nie przemyślane rady, traci narzeczoną. Najważniejsze są jednak tutaj dialogi Stolicyna z Ramirskim, w nich bowiem, a nie w perypetiach, dokonują się wszystkie rozwiązania. Popisy słowne działają na niekorzyść franta, a skąpe uwagi i nie pozbawione dowcipu pytania Ramirskiego upewniają go coraz bardziej o słuszności użytego fortelu.

Wzajemne przekomarzania dwóch par narzeczeńskich tworzą treść *Prób wierności*. Tylko i wyłącznie dla rozrywki znudzona hrabina zamierza dowieść swemu narzeczonemu, jaki jest on o nią zazdrosny, i w porozumieniu z siostrą udaje zakochaną w jej adoratorze Eledinie. Płamirski daje się nabrać, ale zorientowawszy się w końcu w sytuacji, odpląca hrabinie tym samym, zalecając się do Swietłany. Hrabina się załamuje i uznaje słuszność lekcji swego przyszłego męża. Nie jest to zatem typowa intryga miłosna, nie ma żadnych przeszkód na drodze do małżeństwa

obu par, już zresztą dawno zaręczonych. Publiczność miały bawić tylko ich utarczki słowne, demonstrujące wysoki poziom intelektualny rozmówców, trafne porównania, znajomość aktualnych wydarzeń, tych, którymi żył także odbierający sztukę widz. To właśnie zadecydowało o popularności komedii salonowych, prezentujących, zamiast upartych dążeń do zaręczyn i ślubu, wydarzenia z życia codziennego salonów czy zabawy zbierającego się w nich towarzystwa.

Przedstawiono tu przemiany samej tylko intrygi miłosnej, zachodzące w jej zdarzeniach, układach sił walczących i charakterze. Brano pod uwagę te gatunki dramatu, w których intryga owa odgrywała rolę podstawy konstrukcji utworu. Opisując natomiast komedie salonowe Chmielnickiego, poruszono też problem stopniowego zanikania tej jej funkcji. Proces ten oczywiście zaczyna się znacznie wcześniej niż w jednoaktówkach Chmielnickiego czy kontynuatora wątków salonowych Pisariewa (*Obłudnik, Wycieczka do Kronsztadu* — 1823). Już nawet w komedii łzawej, takiej, gdzie występują jakby dwie oddzielnie rozwijające się linie: sentymentalna i satyryczna, zauważa się podrzędność tej pierwszej wobec drugiej. Tak jest np. w omawianej tu już sztuce Wieriowkina *Akurat*. Oba wątki łączą się ze sobą dopiero w finale, a w ciągu całej akcji rozwijają się każdy osobno. Pisarzowi chodzi przede wszystkim o pokazanie urzędowania zacofanego i tchórzliwego wojewody o znaczącym nazwisku Trusicki, czemu poświęcone są dwa akty komedii. Dopiero w trzecim i ostatnim rozwija się i zostaje rozwiązany wątek miłosny, dotyczący uwiedzionej przez herszta zbójców córki wojewody. Powiedzieć można, że utwór Wieriowkina jest dwuwątkowy, przy czym ważniejszy jest ten satyryczny, łzawy zaś stwarza wrażenie jakby doczepionego do tamtego po to chyba, by oddać dań należną popularnemu w literaturze tych czasów sentymentalizmowi, a poniekąd również klasycyzmowi uznającemu niezbędność intrygi miłosnej. Perypetie wątku satyrycznego nie mają w komedii *Akurat* nic wspólnego zresztą z wątkiem sentymentalnym w tym sensie, że nie wynikają z działań postaci w nim występujących. I choć Trusicki nie popiera decyzji córki, pragnącej zostać mniszką, to jednak nic specjalnego nie robi, by temu zapobiec, a i sama Pulcheria daleka jest od jakichkolwiek czynów. Popłakuje tylko w swoim pokoju, a jej ojciec zabiera się do załatwienia spraw swych petentów, nie zwracając większej uwagi na córkę. Żeby móc skrytykować środowisko prowincjonalnych urzędników, nie musiał Wieriowkin wprowadzać do swego utworu Pulcherii z jej cierpieniem, w zasadzie nie łączącym się dramatycznie z linią satyryczną. Jednakże analizowana sztuka jest na etapie poszukiwania: uwzględnia nowe tendencje literackie i nie jest jeszcze w stanie oderwać się od starych schematów. Warto też w tym kontekście przypomnieć słowa z cytowanej wcześniej

przedmowy Łukina, które usprawiedliwiałyby również i przedsięwzięcie autora *Akurat*.

Proces przewycięzania intrygi miłosnej jako najważniejszej części dzieła dramatycznego przejawiał się także w traktowaniu jej tylko jako pretekstu, powodu do zaprezentowania istotniejszych treści. W komedii satyrycznej Książnina *Samochwał* akcja dzieje się akurat w dniu mającego się odbyć ślubu córki bogatej wdowy — Mileny, zakochanej w Zamirze, z Wiercholotem — samochwałem podającym się za hrabiego, rzekomo skoligaconym z najważniejszymi osobistościami dworu carskiego, a w rzeczywistości nędznym szlachetką, który przetrwonął cały majątek i jest ścigany przez wierzycieli. Matka Mileny jest zachwycona, że jej przyszły zięć przedstawi ją na dworze, przybyły zaś z prowincji wuj Wiercholota nie może się doczekać obiecanego przez samochwała stanowiska senatora. Perypetie związane z tymi wydarzeniami wysuwają się w komedii Książnina na plan pierwszy i przesłaniają nieliczne zdarzenia dotyczące samej intrygi miłosnej. Przez cały czas trwania akcji widz słyszy przechwałki Wiercholota, jego obietanki i ogląda go paradykującego przed Prostodumem i Czwanżyną z liczną służbą, wynajętą za pożyczone pieniądze. Sam tytuł dzieła mówi, że najważniejszą jego postacią będzie samochwał, a treścią zdarzenia z nim związane, mające na celu krytykę faworytyzmu, ośmieszenie pewnych charakterów ludzkich i układów społeczno-politycznych.

Podobną sytuację zaobserwować można w wielu dziełach dramatycznych, zwłaszcza komediach satyrycznych. *Dziw nad dziwy* Sudowszczykowska prezentuje na pierwszym planie niewłaściwe postępowanie sędziego-łapówkarza i pokazuje dynamiczny rozwój wypadków osnutych wokół niesprawiedliwego wyroku, którego nie chce podpisać Prawdin. W komedii Pławilszczykowska *Subiekt* wyeksponowane jest środowisko kupieckie i mactwa kupca oskarżającego niesłusznie swego subiekta o kradzież poważnej sumy pieniężnej, by tym samym odsunąć go od swej córki i wydać ją za mąż za wulgarnego, tępego, lecz bogatego handlarza, dając w posagu dom podstępnie wyludzony od bezbronnego Andrzeja.

Jeszcze dalej posuwa się Fonwizin w *Synalku szlacheckim*. Nieliczne wydarzenia odsuniętej na plan drugi intrygi miłosnej podporządkowuje wątkowi opartemu na konflikcie satyrycznym. Perypetie bowiem Zofii i Miłona, wszystkie przeszkody na drodze do szczęśliwego połączenia się tej pary wynikają tylko i wyłącznie z inicjatywy Prostackowej, bohaterki wątku głównego, i — jak zdarzenia na wątek ten się składające — są przejawem okrucieństwa i samowoli matki Mitrofana. A Fonwizinowi chodziło przede wszystkim o zdemaskowanie właśnie jej prawdziwego oblicza.

Przykłady można mnożyć, ale w tym kontekście warto jeszcze zwrócić uwagę na dzieło Kapnisty *Matactwa*, gdzie intryga miłosna ukazana jest tylko w słabym zarysie. Zdarzenia budowane są na toczącym się procesie Priamikowa z krętaczem i donosicielem Prawołowem. Załatwianie sprawy sądowej ma zdemaskować w pierwszym rzędzie sędziego Kriwosudowa i wszystkich członków Izby Cywilnej. Już pierwsze sceny komedii, miast mówić, jak było to w tradycyjnej sztuce, o mających się odbyć zaręczynach, wprowadzają odbiorcę w przebieg procesu i poprzez usta jednego z urzędników, uczciwego Dobrowa, charakteryzują sędziego i jego kancelarię. Dalszy ciąg wydarzeń to poszukiwania kruczka, który pograżyłby Priamikowa, a pomógł Prawołowowi, pijatyka na imieninach Kriwosudowa, ukazująca prawdziwe oblicze urzędników i w końcu wezwanie ich przed oblicze senatu. Na marginesie tych zdarzeń rysuje się miłość Priamikowa do córki sędziego, obiecaniej Prawołowowi. Pod kątem powiązań dramatycznych nie ma ona zbyt wiele wspólnego z wątkiem satyrycznym, ponieważ, jak powiedzieliśmy, nie chodzi w *Matactwach* o powikłania miłosne, lecz o przedstawienie biurokracji sądowej. Toteż trzonem konstrukcji komedii jest intryga osnuta na sprawie sądowej o majątek Priamikowa. Sztuka Kapnisty imponująco rysuje się na tle omówionych przed nią dzieł dramatycznych, też spychających przygody miłosne na plan drugi.

Dość nietypowy sposób ujęcia intrygi miłosnej na drugim planie prezentuje komedia Kropotowa *Fomuszka, wnuczek babuni*. Jej podstawą konstrukcyjną jest porównanie dwóch typów wychowania młodzieży szlacheckiej. Pomysł ożenienia Fomuszki rodzi się dopiero w trzecim akcie sztuki, co stanowi zaprzeczenie układu zdarzeń w tradycyjnym typie komedii, kiedy to już w akcie pierwszym planowano małżeństwa lub zaręczyny, a ich spełnienie wyznaczano na dzień, w którym toczyła się akcja dalszych aktów. W omawianym utworze Kropotowa sytuacja taka nie istnieje. Z pojawiającą się w nim nagle w trzecim akcie kolizją miłosną nie wiążą się żadne poważniejsze perypetie. Tak jak powstała ona nieoczekiwanie, tak samo nieoczekiwanie znika. Nie ma walki o rękę dziewczyny, a autor pomysłu Czestosierdow porzuca swój zamiar w momencie, kiedy dowiaduje się o miłości dziewczyny do Ostromysłowa.

W dramacie Iławym Iljina *Wielkoduszność albo Pobór rekruta* da się zauważyć jeszcze inny sposób wykorzystania intrygi miłosnej jako pretekstu. Zaznaczony na początku wątek miłosny przeradza się niespodziewanie w odmienny, rozwijany ze zdarzeń dotyczących głównej przeszkody na drodze do połączenia się węzłem małżeńskim. Zakochany w Barbarze rządca chce oddać w rekruty jej narzeczonego i teraz już tylko z tym wydarzeniem wiązać się będą perypetie dzieła Iljina. Ono



jest tematem najważniejszym i na jego podstawie budowana jest problematyka i wymowa ideowa utworu.

Odchodzenie od perypetii miłosnych, zaniedbywanie ich, poniechanie jako podpory konstrukcyjnej dramatu nie było w dramaturgii rosyjskiej jakimś procesem chronologicznym i bardzo konsekwentnym, ponieważ sztuki z wątkiem miłosnym, zawikłanym licznymi przygodami, typowymi dla tradycyjnego utworu dramatycznego, odnajdziemy jeszcze w latach dwudziestych XIX wieku (np. *Wychowanie — oto posag* — 1823) Fiodora Kokoszkina (1773—1838), dzieła natomiast bez intrygi miłosnej pojawiają się wcześniej od *Matactw* Kapnista. Niektóre z nich zasługują na szczególną uwagę i ze względu na swą wymowę ideową, i na strukturę dramatyczną.

Podstawą intrygi w komedii satyrycznej Sokołowa *Sędziowskie imieniny* są matactwa sędziego Chamkina i jego zabiegi wokół wydania obiadu imieninowego, na który zamierza zaprosić radcę Prawdina oraz sekretarza Czestona, wyznaczonych do obserwacji niewłaściwych poczyznań bohatera, Chamkin, na którego ciągle są donosy, obawia się zdemaskowania i uważa, że częstując tych urzędników zdoła ich ugłaskać i odciągnąć od śledzenia jego postępów. Trzyaktówka Sokołowa zresztą zaczyna się również niebanalnie; wprowadzie uczestniczą tu w nakreśleniu sytuacji służący, jak to zawsze bywało, lecz czynią to zupełnie inaczej, nie poprzez monolog czy zwrot do publiczności, tylko przez marzenie senne i wywołane tym późniejsze domniemane zdarzenie. Łuka wykrzykuje przez sen: „Секи! — — — дери! ... Бей крепче: даст денег больше.”<sup>3</sup> Wydaje się, iż to wiele mówiące wprowadzenie powinno wystarczyć, by zapoznać widza, z kim będzie miał do czynienia. Dalsze zdarzenia sztuki nie tylko potwierdzają to, co rzekł służący, ale uzupełniają charakterystykę sędziego przez ukazanie niespotykanych do tej pory w komediach satyrycznych krętałów i podłości. Chamkin biorąc od swych klientów łapówki, żąda jeszcze od nich zapiski, w której stwierdziliby, iż zwrócili mu tylko jakoby niegdyś pożyczone pieniądze; wspólnie z lichwiarką planuje ogłoszenie z całego majątku jednego z jej dłużników — niedoświadczonego i naiwnego młodzieńca; znajomemu kupcowi doradza nieuczciwe operacje handlowe; urzędnikom, którzy go zdemaskowali, proponuje łapówkę za uwolnienie z aresztu, a w końcu nie przyznaje się do swoich błędów, tak jak czyniły to postacie negatywne z innych komedii satyrycznych. Komedia Sokołowa dowodzi więc, że utwór dramatyczny nie musi opierać się wcale na wątku miłosnym, by zbudować ciekawą i trzymającą w napięciu intrygę. Podobną strukturą odznacza się również opera komiczna Matinskiego *Sankt-Petersburski dom targowy*, osadzająca wątek główny w środowisku kupieckim i opierająca

<sup>3</sup> И. Я. С о к о л о в: *Судейские именины*. В: *Российский театр...*, s. 11.

zdarzenia na krętactwach kupca Skwałygina, pragnącego oszukać swych dłużników przez fałszowanie ich weksli.

W dramacie łzawym Sandunowa konstrukcja intrygi oparta jest na dramatycznych i wyciskających łzy z oczu wydarzeniach, towarzyszących świadomie podjętej ucieczce z wojska wzorowego żołnierza, który sądzi, że nagroda pieniężna za jego przyprowadzenie wystarczy na zapłacenie długu ekonomowi nękającemu jego ojca. Akcja *Żołnierskiej szkoły* toczy się bowiem w rodzinnej wsi bohatera, gdzie chwilowo stacjonuje jego pułk. Bez pomocy wątku miłosnego tworzy pisarz zajmującą i trzymającą w napięciu intrygę, ukazującą stosunki na wsi oraz w środowisku żołnierskim.

Przedstawione tu zmiany w charakterze intrygi miłosnej, w układzie jej zdarzeń oraz w przewyciężaniu jej roli jako osnowy struktury dramatu miały swój udział w procesie tworzenia nowych odmian gatunkowych w dramaturgii omawianego okresu. Poważniejsze podejście do problematyki zawartej w komedii, krytyczne potraktowanie rzeczywistości w niej przedstawionej spowodowało przekształcenie klasycystycznego wzorca komedii, ośmieszającej tylko wady ludzkie, w poważną komedię satyryczną, piętnującą teraz wady ustrojowe Rosji carskiej. Analizując postępowanie Prostackowej, Skotinina i Mitrofana z *Synalka szlacheckiego*, wstrząsające sceny z *Matactw*, puste przechwałki i czyny Wiercholota z *Samochwała*, czytelnik nie tylko się śmieje, lecz częściej wzdraga i zamyśla nad szkodliwością działań tych postaci. Satyra Fonwizina, Kapnista, Kniaźnina czy też Sokołowa, Matinskiego i innych polega zatem jakby na śmiechu „przez łzy”, który antycypuje niejako metodę tworczą dzieł komediowych Mikołaja Gogola.

Udramatyzowanie intrygi miłosnej, nadanie składającym się na nią zdarzeniom sentymentalnej tonacji i wyeliminowanie sytuacji komicznych doprowadziło do powstania dramatu łzawego. Natomiast połączenie w jednym dziele czułościowego wątku miłosnego z linią satyryczną i humorystyczną dało w rezultacie komedię łzawą. Przeistoczenie perypetii intrygi miłosnej we flirt i przeniesienie jej do salonów przyczyniło się do powstania komedii salonowej. Należy wszakże przy tym zaznaczyć, iż granice tych gatunków były dość niestabilne i niedostatecznie wyraźne. Dla przykładu weźmy chociażby dramat płaczący *Wielkoduszność albo Pobór rekruta*, w którym odnajdziemy bez trudu liczne elementy satyry w zdarzeniach związanych z urzędnikiem-łapówkarzem, wynajętym przez rządcę dla poparcia jego knowań przeciwko zabieranemu w rekruty wieśniakowi. Sceny humorystyczne, dotyczące oficera-niedolegi i maminsynka, przeplatają dramatyczne zdarzenia w *Żołnierskiej szkole*. Chwyty satyryczne w stylu tradycyjnej komedii osiemnastowiecznej spotkamy w sztuce salonowej Pisariewa *Obłudnik*. W operze komicznej ko-

mediowe sceny współlistnieją z wątkami łzawymi i sentymentalnymi, niekiedy przejawiającymi się bardzo wyraźnie, jak np. w *Rozanie i Lubimie*.

Nowatorstwo omawianych gatunków polegało nie tylko na burzeniu przez nie klasycystycznej czystości gatunkowej, ale także na przełamaniu tradycyjnych trzech jedności. Wspominaliśmy już tutaj niejednokrotnie o istnieniu w jednym dramacie dwóch linii, np. czułościowej i komicznej. Wynikiem ich rozwoju było powstanie dwóch odrębnych wątków przeplatających się lub łączących dopiero w finale, co pokazane było już na przykładzie komedii łzawej Wieriowkina *Akurat*. Typową sztuką wielowątkową jest dramat mieszczański Sandunowa *Ojciec rodziny*, komedia Kopjowa *Mizantrop przeistoczony* czy Wieriowkina *Tak być powinno* i inne. W tej ostatniej chodzi o doprowadzenie do małżeństwa szlachcica Doblestina z Zofią, której skąpa babcia nie chce dać posagu i ogląda się za bogatym narzeczoną. Doblestin nie ma rywala, gdyż główną przeszkodą jest tu tylko skąpstwo upartej staruchy. Obok tego występuje wątek uboczny — łzawy, związany z wujem Doblestina, zasłużonym wojskowym, który po dwudziestu latach niewoli powraca do kraju, lecz nie otrzymuje od miejscowych władz żadnego wsparcia i zmuszony jest zebrać. W *Mizantropie przeistoczonym* obrazki z jarmarku, swatanie posierbicy miejscowego ziemianina, zakochanej w Prawdinie, i związane z tym zdarzenia przeplatają się z wypadkami drugiego wątku, którego bohaterami są przyjezdny książę i jego siostra, oplakująca śmierć swego narzeczonego — jak się potem okazuje — żywego, zdrowego i stacjonującego ze swym pułkiem w Lebiediani. Choć często owe wątki poboczne były potrzebne do rozstrzygnięć zdarzeń intrygi głównej i od niej uzależnione, to jednak rozwijały się przez pewien czas na tyle samodzielnie, iż można je było uznać za odrębne jednostki strukturalne, naruszające klasyczną jedność akcji, tak jak połączenie różnych rodzajów intrygi rozbijało wymaganą od lat od dramatu czystość gatunku.

W analizowanych odmianach gatunkowych rosyjskiego dramatu omawianej doby zaobserwować można również pewne przemiany burzące tradycyjny układ komponentów przebiegu akcji i zmieniające ich charakter. Dotychczasowy jej plan: ekspozycja (wprowadzenie, zawiązanie intrygi), stopniowe zawiąływanie perypetii, i to tylko takich, które trzymałyby widza w napięciu, punkt kulminacyjny, stopniowy spadek napięcia aż do rozwiązania akcji i finału, nie zawsze był pilnie przestrzegany przez pisarzy poszukujących nowych dróg rozwojowych dla dramatu rosyjskiego tych czasów. Przy lekturze analizowanych tu utworów dramatycznych od razu zauważa się zwolnienie tempa akcji, nie ma dynamiki w tradycyjnym jej pojęciu, co, jak się wydaje, jest wynikiem zmniej-

szenia liczby perypetii, statyczności zdarzeń, ujawnienia już na początku niektórych rozwiązań. Wiąże się z tym nieobecność punktu kulminacyjnego i swoistego zaskoczenia przy rozstrzygnięciach finałowych.

Sztuką, która zachowuje typowe wyznaczniki akcji, jest analizowana już tu komedia Wieriówki *Solenizanci*, odznaczająca się dużą liczbą perypetii, tworzących dynamiczną intrygę miłosną oraz punktem kulminacyjnym, wprowadzającym pozorne rozwiązanie w akcie czwartym i ponowne komplikacje oraz ostateczne rozstrzygnięcie w akcie piątym. Chcąc ratować z opresji Głafirę, dążącą do zaręczyn z Dostojnowem, sprytna Łukierja doprowadza do zdemaskowania wszystkich przeszkadzających w tym postaci. Udobruchany Krochoborow w akcie czwartym łączy zakochanych, lecz w piątym, za namową żony, znów ich rozdziela: córkę chce wysłać do klasztoru, a pokojówkę na katorgę. Następuje więc wznowienie perypetii, mające na celu zaskoczenie widza i trzymanie go w napięciu przez przywrócenie zagadki finału.

Natomiast w komedii satyrycznej Kopjowa *Mizantrop przeistoczony albo Jarmark w Lebediani* zdarzenia dość wolno przesuwają się przed oczami widza i nie są zawile. W akcie pierwszym ziemianin Gur Filatacz drzemie i nie słucha przydługiego monologu sąsiada Nadojedałowa o psach myśliwskich i wydarzeniach z jarmarku. Potem droczy się ze swoją żoną. Te realistyczne scenki (przypominające czasem rozmowy małżonków z opowieści Gogola *Staroświeccy ziemianie*) przerywa przyjście znanej już czytelnikowi z komedii Fonwizina Jeriemiejewny, która zamyka się z żoną Gura w pokoju, by wyswatać jej córkę Lubę. Przedstawia ona ewentualnych kandydatów na męża, wywołując tym samym oburzenie podsłuchującej pod drzwiami dziewczyny. Uspokaja ją jednak jej towarzysza — Maszeńka twierdząc, że procesujący się z Gurem ksiązę, wielki przyjaciel Prawdina, zakochanego w Lubuszcze, może tu wiele zdziałać. Gur Filatacz bowiem obawia się przegrania sprawy, gdyż nielegalnie zagarnął niegdyś kawałek ziemi księcia, i teraz gotów jest iść na ustępstwa, aby tylko zachować nabyty majątek. Jak widać, Kopjow od razu na początku swojej komedii zapewnia widza, że zakończenie wątku miłosnego będzie pomyślnie. Wydaje się, iż obniża to też rangę tego wątku w utworze, ponieważ, jak się potem okaże, jego przebieg przesłonią sceny obyczajowe i obrazki z jarmarku, a także pouczające dysputy księcia z Prawdinem i hrabią Dostojnowem. Dodać wypada, że właściwie intryga miłosna w dziele Kopjowa nie zasługuje na to miano, stosowniejsze byłoby określenie „swatanie”, inicjatywa bowiem jest w rękach Jeriemiejewny, która prezentuje kawalerów i cały czas stara się dobić targu z matką Lubuszką. Zresztą wszystko dzieje się w czasie jarmarku, nie dziwi zatem nikogo wizyta swatki, która sama przedstawia rywali Prawdina, nie wybiera ich ojciec i nie narzuca dziew-

czynnie, jak działo się to w typowym klasycystycznym utworze. Sama Lubuszka nie podejmuje żadnych kroków, książę zapewnia Prawdina, że ustąpi Gurowi ziemię w zamian za rękę dziewczyny. Kopjow zrezygnował z nieoczekiwanych wydarzeń i bawienia widza zagmatwanymi perypetiami i wartką akcją na rzecz ukazania satyrycznych scenek obyczajowych z życia szlachty prowincjonalnej. Nie ma w jego dziele punktu kulminacyjnego ani zaskakujących rozwiązań. Podobne przemiany, w sposób mniej lub bardziej ewidentny, występują w wielu innych utworach dramatycznych, np. *Fomuszka*, *wnuczek babuni*, *Akurat*, *Tak być powinno*.

Wymienione modyfikacje w układzie zdarzeń dramatów omawianego okresu są wynikiem prób połączenia nowych treści z zastaną formą. Jednakże zmagania dramatopisarzy z klasycystycznymi kanonami cechuje pewna nieśmiałość, dająca czasami w rezultacie utwór nieudolny, starający się jakby za wszelką cenę pogodzić z sobą tę nową treść ze starą metodą jej przekazywania. Wrażenie takie wywołuje na przykład komedia Wieriowkina *Akurat*. Jej wątek czułościowy jest nieuzasadniony dramatycznie i niekonsekwentnie połączony z wydarzeniami składającymi się na linię satyryczną. Wieriowkin chciał zareagować jakoś na echa powstania Pugaczowa i dlatego chyba wprowadza do swego utworu Pulcherię, porwaną przez buntowników chłopskich (określa ich autor mianem bandytów), oraz opisuje skutki ich napadu na miasteczko będące miejscem akcji. Jeśli chodzi o *Mizantropa przeistoczonego*, to tu drobne niedociągnięcia są złagodzone przez Kopjowa odpowiednią motywacją zdarzeń i umiejscowieniem ich w czasie trwania jarmarku.

Nad dynamizmem walki dramatycznej i nad wymyślnością perypetii zaciążył w omawianej dramaturgii także nadmierny jej dydaktyzm. Pouczające monologi, perswazje rezonerów, przydługie umoralniające komentarze przerywały tok akcji i zwalniały jej tempo jeśli nie na cały czas trwania, to przynajmniej na kilka scen lub cały jeden akt, czasem dłużej, np. w sztukach: *Tak być powinno*, *Bracia Swojeładowowie*, *Narzeczeni albo Niepomyślność lepsza od pomyślności*. W niektórych wypadkach dydaktyzm stanowił najważniejsze założenie twórcze dramatopisarza i dlatego determinował budowę sztuki i charakter zdarzeń. Występował obok satyry nie tylko jako towarzyszący jej nieodzowny element, ale jako równoprawny partner. Działo się tak w jednoaktówkach: *Kupiec galanteryjny* Łukina, *Alchemik* Kłuszyna, *Zaręczyny* Kutiejkina oraz *Młynarz i sprzedawca krupniku — rywalami Pławilszczikowa*. Do realizacji celów dydaktycznych wybrał Łukin na miejsce akcji sklep dający możliwość przedstawienia galerii różnych typów ludzkich, w danym przypadku negatywnych, które przesuając się przed oczami przybysza z prowincji i demaskując swe ujemne cechy, stwarzają tym samym kupcowi

możliwość ich skomentowania i wygłoszenia stosownego pouczenia. Nie ma więc tu żadnej walki dramatycznej i napiętej sytuacji. W *Alchemiku* mamy pewną jej namiastkę, ale i tu wszystko osnute jest na argumentach słownych, a nie czynach i perypetiach. Przesuwające się przed obliczem alchemika różne typy postaci nie tylko demonstrują cechy swego charakteru, lecz przede wszystkim starają się odciągnąć bohatera od alchemii. Realizacja tego zamierzenia i sprzeczny poszukiwacza kamienia filozoficznego stanowią w analizowanej komedii przejawy walki przeciwności, przebiegającej wszakże w bardzo wolnym tempie z powodu zawartych w niej pouczających perswazji. Pouczenie jest także celem Pławilszczikowa, który akcję swych jednoaktówek organizuje z kolei na sprzeczce rywali i ich wzajemnym przechwalaniu się zaletami charakteru i obranej profesji. We wszystkich wymienionych komediach nadrzędność dydaktyzmu objawia się też w finale, który jest tu wierny tradycji i stanowi jakby podsumowanie wszystkich wywodów, jest swoistym morałem precyzującym główną myśl dzieła.

Zatrzymując się jeszcze przez chwilę nad finałem, warto zaznaczyć, iż w niektórych dramatach staje się on nieco bardziej złożony, bardziej skomplikowany i nie zawsze podkreślający dobitnie triumf dobra nad złem. Dotyczy to szczególnie komedii satyrycznej o poważnej problematyce, jak *Matactwa*, *Sędziowskie imieniny*, *Dziw nad dziwy*, czyli *Uczciwy sekretarz*, *Samochwał* i inne. W tych wypadkach przyczyną modyfikacji rozwiązań końcowych jest chęć zaostrenia wymowy ideowej dzieła i podkreślenie wysuwanych przez nie problemów. W *Matactwach*, co prawda, niesprawiedliwy sędzia i wszyscy członkowie Izby Cywilnej udają się do aresztu, a Priamikow wygrywa sprawę, czyli postacie pozytywne odnoszą zwycięstwo lecz słowa jednego z nich o pobłażliwości wyższych władz mogą podważyć nadzieję widza na jakąkolwiek sprawiedliwość i pobudzić go do głębszego zastanowienia się nad wyeksponowaną przez Kapnista problematykę. W *Sędziowskich imieninach* Chamkin wcale nie wyraża skruchy z powodu popełnionych błędów, a prowadzony do aresztu proponuje za swoje uwolnienie łapówkę uważając, że nie istnieją nieprzekupni urzędnicy. Kriwosudow z komedii satyrycznej Sudowszczikowa nie wierzy w istnienie uczciwych sekretarzy uważa, że kiedy Prawdin pojmie jego córkę za żonę, to i tak podpisze niesprawiedliwy wyrok.

Przemiany w układzie komponentów intrygi dramatycznej i w tempie jej przebiegu nie wystąpiły tak wyraźnie jedynie w gatunku dramatu łązawego. Zachowuje on bowiem dynamiczną akcję, powikłanie perypetii, ostrość konfliktu i walki przeciwności oraz tradycyjne rozwiązanie w finale. Radykalnie zmienia się tu tylko charakter przeżyć, typ intrygi i tematyka konfliktu. Oto słowa współautorki tomu *Historii rosyjskiego*

*teatru dramatycznego*, radzieckiej badaczki Rodinej o rosyjskim dramacie mieszczańskim:

Характерная черта сентиментальной драмы — сочетание повышенной эмоциональности с дидактикой, стремление воздействовать на чувства и поучать одновременно. Противопоставление производится не между чувством и разумом, а между „естественным” началом человеческой натуры и всем тем, что привито человеку в результате дурного воспитания в дурно организованном обществе [...] Отсюда специфические для сентиментальной драмы конфликты и её излюбленный типаж: борьба социальных предрассудков с природной нравственностью, расчёта — с искренностью и бескорыстием, черствости — с чувствительностью, столкновение власть имущих, богатых, далёких от „естественной” жизни людей с людьми бедными, зависимыми, но близкими по „природе” к этим „сильным”.<sup>4</sup>

Wyjątkowa emocjonalność, o której mówią zacytowane słowa, oraz ekspresywność wynikały w dramacie łzawym z nagłych, niespodziewanych i ostrych sytuacji dramatycznych, w jakich znajdowali się bohaterowie, z ich ciężkiego położenia, nieszczęścia, nieoczekiwanych zmian losu i innych przeżyć tego typu. Tradycyjny dynamizm akcji i zawikłana niezwyklej perypetiami intryga miała tu wzruszać widza, a nie bawić go i rozśmieszać jak w komedii.

Wszystkie modyfikacje w układzie zdarzeń i typie intrygi, o których tu wspomiano, złożyły się na pojawienie w dramaturgii rosyjskiej omawianego okresu ciekawych i czasem dość oryginalnych utworów, co nie zawsze można było dostrzec przy pobieżnej ich lekturze. Jednakże dokładniejsza analiza pozwala na twierdzenie, iż wbrew stwarzanym pozorom rozpatrywane dzieła dramatyczne ze względu na przemiany, których rezultatem było poważne naruszenie kanonów sztuki klasycystycznej i powstanie nowych form gatunkowych, tworzą w literaturze rosyjskiej znaczącą grupę utworów, przyczyniających się wielce do ogólnego rozwoju całej ówczesnej dramaturgii.

---

<sup>4</sup> *История русского драматического театра...*, т. 2. s. 63.

### ROZDZIAŁ III

## Postacie

Rozważania nad postacią, sposobem jej charakterystyki, jej funkcją dramatyczną i w ogóle rolą w strukturze dzieła dramatycznego wypada zacząć od omówienia tradycyjnego podziału na dwa obozy walczące, tj. na grupy postaci negatywnych i pozytywnych — podziału, który na długie lata zdeterminuje metodę prezentacji osób występujących w dramacie. Istnieje on zwłaszcza w komedii i różnych jej odmianach, nie jest zbyt rygorystycznie przestrzegany w niektórych komediach łzawych, zaczyna zanikać w dramacie mieszczańskim i w szczątkowej wersji zachowuje się w sztukach o tematyce salonowej. Podstawę do takiego podziału postaci daje niezmiennosc ich charakteru w przeciągu całej akcji. Bohaterowie są wprowadzani do utworu jako ludzie o sformowanym już obliczu, skonkretyzowanym charakterze, nie podlegającym żadnym przemianom, na co wskazuje ich nazwisko mówiące<sup>1</sup>, będące sprecyzowaniem głównej cechy charakteru, której poparciem i rozwijaniem są czyny dramatyczne określonej postaci. Takie jej usztywnienie<sup>2</sup> ma swoje źródło, jak wiadomo, w osiemnastowiecznym, oświeceniowym podejściu do natury człowieka. Radziecki badacz literatury Gieorgij Fridlender mówi o pisarzach XVIII stulecia następująco:

<sup>1</sup> Wymieniając określenie „nazwisko mówiące” lub też „znaczące”. mamy na uwadze takie, które jasno i wyraźnie wskazuje na daną cechę charakteru postaci, np. Uczciwski, Dokuczliwski. Natomiast nazwisko typu Czacki (*Mądre mu biada*) wymaga, jak się zdaje, określenia „metaforyczne”, gdyż nie mówi ono wprost, co oznacza, sugeruje możliwość różnych interpretacji. Proces badania znaczenia podobnych nazwisk prezentuje artykuł dotyczący akurat bohatera komedii Gribojedowa: М. Д. Эльзон: „Чад” или „чаять”? (О смысле фамилии „Чацкий”). „Русская литература” 1981, № 2.

<sup>2</sup> Termin używany przez Irenę Sławińską. Zob. artykuł tej autorki: *Egzegeza komunalów (o Bałuckim)*. W: te same: *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*. Kraków 1960, s. 191—220.



[...] большая зоркость и внимание к реальной жизни и реальному облику людей своего времени сочетались у них с удивительным [...] антиисторизмом в понимании общих законов человеческой природы и человеческого разума, которые представлялись им „вечными” и неизменными.

Поэтому правда быта неизменно соседствовала в литературе XVIII века с рационалистической схемой. Человек, которого она изображала, принадлежал [...] миру реальной жизни и миру отвлечённого рассудка, по законам которого сконструирован в произведениях литературы XVIII века нравственный и интеллектуальный облик её героя, представляющий в понимании писателя выражение общих, „вечных” свойств человеческой „природы и разума”.<sup>3</sup>

Ukształtowany na tych, wszystkim ogólnie znanych, zasadach charakter człowieka nie stanowił dla nikogo zagadki. Prozaicy i dramaturdzy literatury omawianego okresu konstruowali na podstawie tych zasad i pojęć model bohatera będącego swoistym wzorem normalnego przeciętnego człowieka, którego wcieleniem literackim stała się postać pozytywna, negatywna zaś reprezentowała wszelkie odchylenia od owego modelu. Jako że człowiek osobowość swą formował w konkretnym środowisku, za pomocą odpowiedniego wychowania i oczywiście nie bez wpływów panujących układów społeczno-politycznych, jego portret literacki był odbiciem najogólniej pojętych głównych cech tego środowiska. Stanowił przeto, jako nosiciel charakterystycznych, reprezentatywnych przymiotów swego otoczenia, typ, a nie charakter<sup>4</sup>. Postać negatywna odzwierciedlała typowe dla danej społeczności niedociągnięcia, których krytyka, zdaniem działaczy i pisarzy Oświecenia, powinna przyczynić się do ich naprawy, gdyż, jak byli oni przekonani, wszelkie nieprawidłowości można zlikwidować drogą przekazania dobrego przykładu, wychowania człowieka na nowo przez zmianę jego przyzwyczajeń itp. Walka postaci cnotliwych z występnyimi miała w dramacie obrazować właśnie owo dążenie do przemiany złego w dobre. Sztywny i konsekwentnie przestrzegany podział postaci na dwa obozy, wynikający przede wszystkim ze statyczności ich charakteru, spełniał nie tylko cele dydaktyczne, w głównej mierze potrzebny on był do zaostrenia satyry i krytycyzmu, najważniejszych czynników mających służyć uwypukleniu i potępieniu zła oraz osiągnięciu dobra. Postacie z grupy pozytywnych walczyły argu-

<sup>3</sup> Г. М. Фридлендер: *Поэтика русского реализма. Очерки о русской литературе XIX века*. Ленинград 1971, s. 89.

<sup>4</sup> Wyczerpująco traktuje o tym artykuł Stefani Skwarczyńskiej: *Z zagadnień konstrukcji bohatera dramatu. Tzw. typ i charakter*. W: tejże: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953, s. 151—182.

mentami poważnymi i dokonywały czynów motywowanych pobudkami zawsze szlachetnymi, zgodnymi z reprezentowanymi przez te postacie typami charakterów. Natomiast bohaterowie negatywni używali środków prymitywnych, poniżających i w rezultacie nieskutecznych, właściwych dla swojego typu, odbiegającego od stworzonego modelu postaci bezgrzesznej.

W niektórych utworach dramatycznych, tych zwłaszcza, które w znacznym stopniu naruszały schemat sztuki klasycystycznej, wyraźna granica podziału postaci na dwie odrębne grupy zaczyna się jednak częściowo zacierać. I choć postać była tym elementem struktury dramatu, który najbardziej opornie poddawał się wszelkim przemianom, to jednak i tu zauważyć można pewne, niekiedy nieśmiałe, lecz wykrywalne innowacje w zarysie cech charakteru. Można je wyodrębnić między innymi przy opisie najczęściej spotykanych w komediach i dramatach omawianej doby typów ludzkich, wypracowanych przez dramatopisarzy w ciągu dziesiątków lat rozwoju dramaturgii rosyjskiej.

Na czoło wysuwa się ze względu na swą popularność postać franta, modnisia i galomana, którego charakter jest wynikiem złego wychowania i dlatego stanowi obiekt ostrej krytyki dramatopisarskiej. Niekiedy tej postaci towarzyszy taki sam typ kobiecy, jak np. Radczyni z *Brygadiera* (1769) Fonwizina, Makrida z *Solenizantów* Wieriowkina, Nimfodora i Maremjana z *Kupca galanteryjnego* Łukina. W charakterze frantów i kokietek dominuje próżność, głupota, brak poważnych zainteresowań, francuzomania, bezmyślność, fałsz, zuchwałość i pogarda dla ojczystej kultury. Zazwyczaj modniś był w komedii wysuwany przez upartego ojca kandydatem do ręki córki zakochanej w innym człowieku, godniejszym jej uczuć. Niektóre komedie wyśmiewając postać fircyka i podkreślając swe dla niej lekceważenie, nie zastanawiały się poważniej nad skutkami jej poczynań. Modstrich z *Ambitnego wierszopisa* Nikolewa łatwo da się wyprowadzić w pole przez służącą, wyśmiewającą się wraz ze swą panią z jego konkurów, które, jak z góry wiadomo, skazane są na niepowodzenie. Ta postać bywa tu potrzebna autorowi raczej dla scen humorystycznych, jest mało znacząca i jako przeciwnik w walce dramatycznej, i jako obiekt poważniejszych krytyk. Natomiast w komedii Nikolewa *Próba nie na żarty albo Udane doświadczenie* czy Iwanowa *Nie wszystko złoto, co się świeci* postaci fircyków występują w roli łowców posagów i gotowe są użyć wszelkich środków i podstępów, by osiągnąć swój cel. Najwyraźniej objawia się to w osobie bohatera dzieła Iwanowa — hrabiego Pustomielina, któremu za pomocą fałszywych pochlebstw i udawanego szacunku udaje się zdobyć przychyłność ojca Eugenii i jego zgodę na małżeństwo z nią. Prawdziwe oblicze Pustomielina, przykryte maską zewnętrznego blasku i rzekomej zamożności,

zostaje jednak ujawnione, jak zwykle się to zdarzało, przez przypadek. Jego służący przynosi, po pijanemu oczywiście, do domu Orzomasowa przeznaczoną dla kochanki Pustomielina kopertę z listem i medalionem, wyproszonym swego czasu u Eugenii. Wkrótce zjawia się lichwiarz z weksłami opiewającymi na ogromne sumy pożyczonych przez hrabiego pieniędzy i pogrąża całkowicie dwulicowego francuzomana.

W komedii satyrycznej *Samochwał* pusty frant przeradza się w niezwykle szkodliwą postać, zdolną do wszystkiego, aby tylko osiągnąć upragniony cel. Wiercholot jest w stanie omamić każdą osobę i przekonać ją o swych domniemanych koneksjach i wpływach na dworze carskim. Książnin pragnie zaznaczyć, iż postać próżnego fircyka i galomana zasługuje nie tylko na humorystyczne potraktowanie, lecz godna jest jak najostrzejszej krytyki jako osobowość najbardziej podatna na wszelkie ujemne wpływy i zdolna do najgorszych czynów. Zostaje to podkreślone jeszcze bardziej przez zakończenie utworu, w którym Wiercholot wcale nie zamierza uznać swych błędów i się poprawić. Taki finał wypływa nie z lekceważenia postaci samochwała, jak działo się to w innych komediach, lecz z obawy przed jego szkodliwością i pewnością siebie, jak można było się przekonać, obserwując przebieg akcji dzieła Książnina.

Skutki ślepego hołdowania modzie francuskiej widać w operze komicznej Książnina *Nieszczęście z powodu karety*. Tutaj galomanem jest szlachcic Firiulin, którego ekonom zbiera dla niego pieniądze na nową francuską karetę. I choć sprzedawany z tego powodu w rekruty młody wieśniak zdołał wybrnąć z opresji i wszystko okazało się tylko błahostką, to jednak autor nie bez powodu przedstawił widzom taką sytuację i nie bez określonego celu w wielu ariach opery podkreślił zgubny wpływ francuskiej mody.

Kolejnym typem, nie podlegającym poważniejszym przemianom, jedynie potęgującym i urozmaicającym swe ujemne cechy, podobnie jak omówiony frant, był urzędnik-łapówkarz, typowy reprezentant środowiska urzędniczego, tak chętnie i często wybieranego jako temat komedii satyrycznej. Postać nieuczciwego urzędnika, najczęściej sędziego, nie znika także z kart niektórych oper komicznych i dramatów ławych. Zawsze jednak jest ona obiektem zjadliwej satyry i potępienia jako zło powszechne i trudne do zlikwidowania, o czym mówi, podobnie jak w przypadku *Samochwała*, złożony finał dzieła. Dotyczy to znaczących pod względem ideowym utworów dramatycznych, takich jak *Sędziowskie imieniny*, *Matactwa*, *Dziw nad dziwy*, *Tak być powinno* i inne. Typ urzędnika jest jednak nieco bardziej urozmaicony niż typ fircyka. Co prawda, każdy jest zawsze łapówkarzem i nieuczciwym człowiekiem, ale czasami któraś z tych cech jest wysuwana przez autora na plan pierwszy

i pokazywana dokładniej. Sędzia z utworu Sokołowa charakteryzuje się nie tylko nieprawością, lecz przede wszystkim, jak mówi samo nazwisko, chamstwem, grubiaństwem, obcesowością i oczywiście bezgranicznym skąpstwem, tak że bezczelnie zwraca się wprost do wszystkich petentów o łapówki i nawet wyznacza ich wysokość. Bohaterowie natomiast Sudowszczikowa i Kapnista oprócz łapówkarstwa odznaczają się głównie nieprawością, wydawaniem niesprawiedliwych wyroków, wszelkimi kręactwami, na co wskazuje przykładowo znaczące nazwisko Kriwosudow. Dzieło Kapnista prezentuje nie tylko samego sędziego, ale i całą galerię urzędników sądowych, z których każdy obok łapówkarstwa, właściwego swemu zawodowi, jak podkreślają to autorzy wszystkich komedii, odznacza się jeszcze i innymi ujemnymi cechami. Tacy są przedstawiciele Izby Cywilnej: pijak Bulbulkin, karciarz Parolkin, myśliwy, rozmiłowany w psach Atujew (nazwisko utworzone z charakterystycznego dla myśliwych okrzyku, zachęającego psa do pogoni za zwierzyną), prokurator Chwatajko — łapówkarz, przyjmujący wszystko to, co wpada w ręce, sekretarz Kochtin (nazwisko od słowa *корт* — pazury drapieżnego zwierzęcia). Plejadę urzędników-biurokratów uzupełniają postacie z komedii Wieriowkina *Akurat*: zacofany, obawiający się ciągle interwencji władz wyższych wojewoda Trusicki i jego kancelista, próżniak i samochwał o ironicznym nazwisku, oznaczającym akurat coś zupełnie przeciwnego temu, co reprezentuje charakter — Udalcow; a także postacie komedii *Tak być powinno*: nie interesujący się wcale swą pracą wojewoda Protazan i rzucający się na najdrobniejszy nawet grosz łapówkarz i kombinator — jego sekretarz Urywaj Altynnikow. Do tej grupy dołączyć można rejestratora-intryganta z opery komicznej Matinskiego *Sankt-Petersburski dom targowy* — Kriuczkodieja, którego nazwisko oznacza kręactwo i wyjątkową zdolność wymyślenia różnych kruczków prawnych, by rozstrzygnąć sprawę na swoją korzyść, pisarczyka o nazwisku mówiącym o jego cwaniactwie i sprycie — Pronyrkina z opery komicznej Dierżawina *Bardzo mądra głuptaska* oraz słynącego ze swej wyjątkowej podłości, nieczułości na cudze nieszczęścia i bezwzględności urzędnika Poborina z dramatu Iławego *Wielkoduszność albo Pobór rekruta*.

Łączy się w pewnej mierze z omówionym rodzajem postaci występujący zwłaszcza w operach komicznych i innych utworach o tematyce wieśniaczej typ złego rządcy lub ekonoma, bezmyślnie wykonującego rozkazy swego pana i zawsze wykorzystującego bezwzględnie daną mu przez dziedzica pełną władzę nad wsią. Na uwagę pod tym względem zasługuje postać ekonoma Klemencjusza z opery komicznej *Nieszczęście z powodu karety* Kniaźnina. Ofiarą jego knowań ma tu paść młody wieśniak Łukjan, którego sprzedanie w rekruty ma dostarczyć galoma-

nowi Firiulinowi pieniędzy na najnowszy model paryskiej karety. Obiecuje on za to Klemencjuszowi zmianę jego imienia na francuskie oraz podniesienie jego stanowiska do godności ulubionego pańskiego rządcy. Pyszałkowaty ekonom nie przebiera więc w środkach, ażeby osiągnąć swój cel. Godna największego potępienia jest jednakże postać Zanozy, podłego i złośliwego ekonoma z dramatu Łzawego Sandunowa *Żołnierska szkoła*. Człowiek ten jest zdolny do najohydniejszych czynów, byle tylko zrealizować swoje zamierzenia. Chce skłonić do małżeństwa Aniutę, a kiedy mu się to nie udaje, gnębi jej ojca, pragnie zniszczyć jego dom, na koniec podpala całą wieś, żeby zemścić się za nieudane poczynania. W wymyślaniu różnych krętaństw w celu oddania w rekruty młodego wieśniaka, jedyne go żywiciela rodziny, dorównywał i Klemencjuszowi, i Zanozie rządcą Borys Sawieljewicz z dramatu Iljina *Wielkoduszność albo Pobór rekruta*. Jednakże w charakterze tej postaci prócz jej cech ujemnych istniały i dodatnie, co było, jak na sztukę tego czasu, wiele znaczącym nowatorstwem. Rządcą przejawia w ostatnim akcie skrucę, rezygnuje z podłych zamiarów i jest nawet bardzo wzruszony czynami otaczających go wieśniaków. Jednak o przemieniających swój charakter postaciach mowa będzie dalej.

Tymczasem należy przejść do kolejnego typu postaci, często prezentowanych w dramaturgii analizowanego okresu. Będzie to osoba zacofanego ziemianina-prowincjusza, zazwyczaj niewykształconego, prostaka i przede wszystkim skąpca, który pragnie wydać swą córkę bogato za mąż, by nie dać jej zbyt wielkiego posagu. Takiemu człowiekowi towarzyszy zwykle bardzo do niego podobna małżonka. Tu też występują dość różnorodne odmiany danego typu postaci. Jeśli chodzi o skąpstwo, to nie odnajdziemy, z wyjątkiem żony sędziego Chamkina z *Sędziowskich imienin*, wierniejszego jego odbicia niż Afrosinia Sysojewna, babcia Zofii z komedii Łzawej Wieriowkina *Tak być powinno*. Z wypowiedzi kapryśnej staruchy i jej służącej dowiadujemy się, że trzyma ona w ryzach swoją wnuczkę, jak czyniła to niegdyś ze zmarłą już synową. Nie daje nikomu grosza i zgadza się na małżeństwo Zofii jedynie pod warunkiem, że narzeczony zrezygnuje z posagu. Skąpstwem i jednocześnie despotyzmem odznacza się też postać upartego ojca, zacofanego Krochoborowa (liczykrupa) również z komedii Wieriowkina *Solenizanci*. Zacofanie, prostactwo i wyjątkowa głupota dominują w zarysie postaci Prostduma, wuja samochwała z dzieła Kniaźnina. W tym wypadku ujemne cechy bohatera przejawiają się nie w jego czynach, związanych z wątkiem miłosnym, lecz w dążeniu do zaszczytów, jakie łatwowiernemu i krótkowzrocznemu wujowi obiecuje próżny i chępliwy siostrzeniec. Prostdum zgadza się na wszystkie wymysły i zachcianki Wiercholota, oddaje mu swoje pieniądze, udaje, iż nie jest jego krewnym, bo nie

ma żadnego stanowiska, a wszystko to czyni, żeby ułatwić sobie drogę do tytułu senatora, obiecanego mu przez samochwałę. Szczególną uwagę w tym kontekście zwracają jednakże bohaterka *Synalka szlacheckiego* — Prostackowa i jej brat Skotinin. Do ich ciemnoty, prostactwa i skąpstwa dodać trzeba jeszcze takie cechy, jakie zasługują na najostrzejszą krytykę i są przez Fonwizina wysunięte na plan pierwszy w charakteryzowaniu wymienionych postaci. Chodzi o wyjątkowe okrucieństwo, chamstwo, grubiaństwo i przede wszystkim bezgraniczną samowolę. Nie spotykamy w dramaturgii tych czasów postaci, które pod tym względem mogłyby się równać z Prostackową i jej bratem.

Wymienione typy postaci potępiają też wszelką naukę i pracę dla dobra ojczyzny. W tym względzie z kolei obok Prostackowej z *Synalka szlacheckiego* zwraca uwagę Sluniajewa, babcia Fomuszki z komedii satyrycznej Kropotowa. W dziele istnieje wiele aluzji wskazujących na związek Sluniajowej z matką Mitrofana. Swe pokrewieństwo z rodziną Prostackowów podkreśla i Gur Fiłatacz z *Mizantropa przeistoczonego*. Postać ta na tle już przedstawionych stanowi wszakże swego rodzaju wyjątek nie ze względu na cechy charakteru, posiada je bowiem takie same, lecz na sposób ich ukształtowania. Gur Fiłatacz nie nosi znaczącego nazwiska, a jego sylwetkę kreśli pisarz poprzez ukazanie bytowania i obyczajów tego człowieka. Przedstawia go w domu, obcującego z rodziną, przyjmującego gości, komentującego wydarzenia z jarmarku i nie zajmującego się prawie wcale wątkiem miłosnym, będącym tu na drugim planie. Gur Fiłatacz nie angażuje się w rozwój akcji, jest jakby elementem składowym, jednym z najważniejszych, obrazu prowincjonalnego miasteczka w czasie trwania w nim jarmarku. Kopjow nie kwalifikuje go zdecydowanie jako postaci negatywnej lub też pozytywnej, gdyż nie zauważamy w komedii zarówno jego złych uczynków, jak również dobrych. Gur jawi się odbiorcy jako zwykły, przeciętny szlachcic z prowincji, zajmujący się uprawą ziemi, gospodarstwem, plonami, lubiący zjeść dobry obiad i wypić z sąsiadami kieliszek, zdrzemnąć się po obiedzie, podroczyć z żoną itp. Wydaje się, iż na tle tradycyjnych postaci dramatycznych osoba bohatera komedii Kopjowa stanowi zjawisko bardzo ciekawe i nowe ze względu na sposób jego ukazywania. W rozdziale tym do postaci Gura wypadnie nam raz jeszcze wrócić.

Przedstawione typy postaci należały w omawianych dramatach do rzędu bohaterów negatywnych, często powtarzających się w różnych odmianach dzieł dramatycznych. Jak zdołaliśmy zauważyć, nie zawsze były to typy jednakowe, w każdym utworze wzbogacali je autorzy o cechy nowe, wprowadzali pewną różnorodność w ich prezentowaniu. Różnorodność ta jednak poza nielicznymi wyjątkami, o jakich będzie mowa, nie doprowadzała do zbyt radykalnych przemian w traktowaniu cha-

rakterów. Świadectwem tego jest spotykany prawie we wszystkich odmianach dramatu typ rezonera, dobrego doradcy, mentora, komentatora czynów postaci dramatycznych, przewidującego zawsze wszystkie niepowodzenia, wyraziciela głównej myśli dzieła i poglądów samego autora sztuki. Jest to bodajże jedyna osoba w dramacie, która zawsze ma **oczy otwarte** i nigdy nie da się wywieść w pole. Jest od początku aż do końca konsekwentna, namawia postacie występnę do dobrych czynów i stanowi oparcie dla nieszczęśliwych zakochanych, jedyną ich nadzieję, jest w końcu człowiekiem wielce pomocnym przy rozwiązaniu konfliktu. Do rezonera zazwyczaj należy ostatnie słowo dramatu. W kreowaniu tego typu widzimy niewiele urozmaiceń, a jeśli już one istnieją, to dotyczą zwykle nie samego charakteru, ale stopnia pokrewieństwa lub innych relacji tej postaci do pozostałych osób w dziele występujących. W *Kupcu galanteryjnym* Łukina rezonerem jest sam kupiec, w *Rozrzutniku przez miłość nawróconym* — chłop pańszczyźniany głównego bohatera, a zarazem jego wychowawca i towarzysz życia. Niekiedy funkcję tę pełni sam opiekun mającej wyjść za mąż dziewczyny: Zdrawosudow z komedii Nikolewa *Próba nie na żarty*, Starodum z utworu Iwanowa *Narzeczeni albo Jak długo żyjesz, tak długo się uczysz*, lub też inna bezpośrednio zaangażowana w konflikt postać, jak Czadolubow z dramatu mieszczańskiego Sandunowa *Ojciec rodziny*. Zazwyczaj jednak jest to nie biorąca bezpośredniego udziału w konflikcie osoba, stojąca jakby na drugim planie, np. jakiś bliski krewny: kuzyn, wujek, szwagier czy też przyjaciel domu, który przypadkowo zjawia się w miejscu akcji, niespodziewanie przyjeżdża w odwiedziny itp.

Rezonerów podzielić jeszcze można ze względu na wagę znaczeniową ich wypowiedzi. Zazwyczaj zabierają oni głos w sprawach dotyczących związku małżeńskiego i życia rodzinnego, wygłaszając przy tym uwagi o charakterze dość banalnym, moralizujące pouczenia i powszechnie znane prawdy życiowe. Pewna jednak, niezbyt wielka grupa rezonujących postaci nie ogranicza się tylko do tego, lecz wypowiada się na wiele różnych tematów. Na czoło w tej grupie wysuwa się oczywiście Starodum z *Synalka szlacheckiego* Fonwizina. W jego dysputach z Prawdinem i Zofią przewijają się interesujące wówczas całe społeczeństwo problemy, hasła **Oświecenia rosyjskiego**, poważne i rzeczowe sądy o sytuacji społeczno-politycznej w Rosji. Podobna zawartość treściowa dialogów rezonerów występuje też w komedii satyrycznej Kropotowa *Fomuszka, wnuczek babuni*, Kopjowa *Mizantrop przeistoczony*, Kapnista *Samochwał*.

W niektórych gatunkach dramatu brak komentującej wydarzenia postaci. Dotyczy to w szczególności oper komicznych. Tutaj funkcję dydaktyczną spełniają przeważnie śpiewane przez wszystkie osoby arie, stanowiące podsumowanie pewnych zdarzeń, prezentujące główną myśl

utworu i wypowiadające wnioski płynące z postępowania postaci dramatycznych. Odrębnej postaci rezonera nie miały też dramaty łzawe, zwłaszcza te o treści w stosunku do innych bardziej postępowej (np. *Wielkość albo Pobór rekruta*, *Zołnierska szkoła*), aczkolwiek i one, tak jak każdy niemalże dramat tych czasów, nie były zbyt dalekie od dydaktyzmu i moralizatorstwa, przenikającego wypowiedzi innych występujących osób.

Do grupy postaci pozytywnych zalicza się niewątpliwie bohater wątku miłosnego — ukochany dziewczyny, zazwyczaj odtrącany przez upartego ojca czy innego, nieprzychylnego mu opiekuna panny młodej. Bohater ów to charakterystyczny dla literatury XVIII stulecia typ uczciwego młodego człowieka, zawsze prawdomównego, dobrego, sprawiedliwego i gotowego poświęcić wszystkie swe siły i zdolności dla dobra innych. Dobitym tego przykładem może być Ostromysłów z komedii satyrycznej *Fomuszka, unuczek babuni*, Prawdin z *Mizantropa przeistoczonego*, Priamikow z *Matactw*, Prawdin z komedii *Dziw nad dziwy*, Doblestin z komedii łzawej Wieriwkina *Tak być powinno* itp. W charakterze wymienionych osób na czoło wysuwają się cechy pozwalające odbiorcy sądzić o światopoglądzie tego typu postaci, ich zaangażowaniu społecznym oraz poziomie umysłowym. Dramaturg bowiem obdarza je nie tylko funkcją kandydata na męża, lecz przede wszystkim chce pokazać poprzez ich kreację przykład bohatera pozytywnego, stanowiącego wzór do naśladowania dla innych. Najpełniejsze nakreślenie sylwetki takiego bohatera występuje w sztukach o słabo zarysowanym wątku miłosnym, gdzie najwięcej uwagi poświęca się nie tyle walce młodego człowieka o rękę ukochanej, ile jego udziałowi w konflikcie związanym z innymi sprawami, znacznie poważniejszymi, na których podstawie budowana jest przez autora wymowa ideowa dramatu. Nazwisko mówiące bohatera pozwala już się domyślać, jaką rolę przede wszystkim odegra on w utworze, w którym występuje. Nazwiska typu: Prawdin, Priamikow, Czesnow, Doblestin, Dostojnow itp., świadczą o tym, że prócz swej tradycyjnej funkcji ich nosiciele będą mieli możliwość wykazania cech swego charakteru, zawartych w imieniu znaczącym, i wezmą udział w zdarzeniach nie dotyczących intrygi miłosnej. Rola bohaterów, których autor nazywa np. Miłoj, Lubim, Miłon czy nawet Zamir, Modest, ogranicza się zaś jedynie do ich udziału w wątku miłosnym, i to czasem udziału bardzo biernego w sensie aktywności dramatycznej. Tak czy inaczej, w omawianej postaci mamy zawsze do czynienia z typem porządnego i przyzwoitego młodego człowieka. W komediach satyrycznych kreacja tej postaci ma na celu uwypuklenie w pierwszym rzędzie cech charakteru przejawianych przez bohatera działającego w wątku bardziej znaczącym niż miłosny, a związanym ze sprawami wysuwanymi wówczas



przez działaczy Oświecenia, dotyczącymi, jak już tu wspominaliśmy, palących problemów społeczno-politycznych. Postawa, jaką przyjmuje bohater wobec tych problemów, kwalifikuje go do w pełni zasłużonego miana bohatera pozytywnego literatury tych czasów. W innych zaś odmianach gatunkowych dramatu omawianej doby występuje postać młodego człowieka znacznie mniej zaangażowanego w zagadnienia nurtujące ówczesne społeczeństwo, a zajmującego się raczej swym życiem osobistym. Szczególnie dotyczy to postaci młodego człowieka z dramatu Iżawego, nieskorego do wygłaszania tyrad na tematy wad ustrojowych Rosji carskiej i roli postępowej części społeczeństwa, do której sam się zaliczał, a ograniczającego się. współ ze swą ukochaną, jedynie do wzdychań i ubolewań nad okrucieństwem losu, jaki go dotknął. I choć zawsze przy tym zachowywał on swą godność, uczciwość, dobroć i sprawiedliwość, różnił się jednak wielce od postaci postępowego człowieka z komedii satyrycznej. To wpływ sentymentalizmu głównie wniósł do dramatu schyłku XVIII stulecia przemiany w sposobie kreacji tego typu bohatera. Wówczas sam człowiek i jego sprawy osobiste, związane z życiem wewnętrznym, stają się obiektem obserwacji dramaturgów. Stopniowo zaczyna zanikać zainteresowanie typem postaci włączającej się w wir życia społeczno-politycznego i rozpatrywanej z punktu widzenia jej zależności i zachowań wobec tego obszaru życia. W dramacie mieszczańskim omawianej doby pozostaje jednak w sposobie prezentacji analizowanego typu postaci tradycyjny dydaktyzm i czasem usztywnienie przez nazwisko mówiące. Cechy te zanikają prawie zupełnie w przedstawianiu bohatera występującego w komediach salonowych. Tu już stykamy się z prawdziwym lwem salonowym, odznaczającym się odwagą w swych poczynaniach, umiejętnością prowadzenia inteligentnych konwersacji, odpowiednim zachowaniem w towarzystwie, postawą wobec kobiet i przyjaciół. Taka postać charakteryzowała się cechami i pozytywnymi, i niekiedy ujemnymi, toteż wydaje się, iż stanowi ona jakąś przejściową formę między nie zmieniającym się pozytywnym bohaterem komedii osiemnastowiecznej a zwykłym człowiekiem z zaletami i przywarami, występującym w dramatach drugiej połowy XIX wieku.

W przedstawionych do tej pory typach postaci zauważyć można pewne zaznaczające się w ich kreowaniu urozmaicenia, odmiany, niewielkie też zmiany w ich charakterze, uzależnione od wpływów konkretnych kierunków literackich bądź połączenia różnych metod twórczych, o czym szerzej jeszcze tu powiemy.

Znacznie uboższa natomiast we wszelkie przemiany charakterologiczne była postać kobieca. Najbardziej bezbarwna okazała się partnerka przedstawionego przed chwilą typu młodego człowieka. Pojawiała się

ona w niewielu scenach dramatu i dlatego też miała ograniczone możliwości przejawiania cech swej osobowości. Była to osoba zazwyczaj bardzo bierna i nie mająca prawie żadnego wpływu na bieg wydarzeń. Z jej krótkich i nielicznych wypowiedzi zorientować się można, iż jest to typ młodej dziewczyny charakteryzującej się nieśmiałością, pokorą wobec woli opiekuna, skromnością, bezradnością, wyjątkową uczuciowością, słabością charakteru, a przy tym wszystkim miłą powierzchownością, nawet niezwykłą urodą. Taka kobieta należała na pewno do postaci pozytywnych, aczkolwiek z braku większego zainteresowania ze strony dramaturga stała jakby na uboczu, była po prostu przedmiotem konfliktu miłosnego, czekającym na wynik sporów i waśni o nią. Jest zatem zdana na łaskę innych osób, od których decyzji zależy jej los. Jej imię mówi o tym tylko, że jest ona miłą, zakochana i piękna: Miłana, Milena, Lubow', Pulcheria itp. Czasem wybiera dramatopisarz dla swej bohaterki imię wskazujące na jej mądrość — Zofia, ale przejawiać jej w czynach nie ma okazji. Taki typ kobiety odznaczał się zawsze sentymentalnością w podejściu do spraw miłości i małżeństwa, i to bez względu na gatunek dramatu, w jakim występował. Oczywiście w takich jego odmianach sentymentalność ta się potęgowała, stawiała się nadmiernie łzawa, czułościowa. Dodać trzeba, że w niektórych dramatach mieszczańskich, jak np. *Ojciec rodziny*, *Cnota nagrodzona*, czyli *Kobieta, jakich mało*, *Przyjaciel nieszczęśliwych*, kobiety przejawiają więcej inicjatywy, zwłaszcza jeśli są to małżonki i chodzi im o utrzymanie domu i rodziny, podtrzymywanie jak najdłużej miłości i zainteresowania ze strony męża. Jednakże do czasu pojawienia się komedii salonowych panny i kobiety nie są w stanie przełamać bariery, jaka od najdawniejszych czasów stała między nimi a mężczyznami, nie są w stanie zaprezentować nic ponad swą pokorę, cnotliwość, uczuciowość, delikatność i posłuszeństwo. Dopiero Chmielnicki jako jeden z pierwszych pokazuje w swych jednoaktówkach salonowych kobietę współczesną, śmiałą, dowcipną, czynną w życiu towarzyskim, odważną we wszelkich przedsięwzięciach, samodzielną, mającą własne zdanie i dorównującą swemu partnerowi. I choć jest ona w dalszym ciągu w jakimś stopniu zależna od majątku, czasem woli opiekuna, od tradycji, to jednak potrafi tak postępować, aby wszystko ułożyło się po jej myśli. Dlatego też daleka jest ta postać kobieca od cierpiącej i ubolewającej nad losem, bezradnej swej poprzedniczki z komedii osiemnastowiecznej.

Postacią najbardziej interesującą ze względu na inicjatywę, aktywność dramatyczną i przedsiębiorczość jest osoba służącej, powierniczki swojej niezaradnej pani, jej pocieszycielki, wiernej towarzyszki, niezawodnej podpory i pomocnicy w trudnej sytuacji. Jest to typ obrotnej, niezwykle zaradnej, chytrej, szybkiej oraz wesołej i dowcipnej dziew-

czyny. Jeżeli w komedii występuje także służący, to bywa on najczęściej partnerem pokojówki, zaangażowanym przez nią do pomocy pani. Tworzą oni wówczas niezastąpiony duet, który prócz swej roli w rozwoju akcji ma też za zadanie rozbawienie publiczności przez stwarzanie humorystycznych sytuacji, prowadzenie dowcipnych dialogów, przedrzeźnianie i krytykowanie postaci negatywnych. Wiele komicznych scenek dostarcza odbiorcy para służących z *Ambitnego wierszopisa*, Striela (Strzała) i Prowor (Spryciarz) z komedii satyrycznej *Dziw nad dziwy*, Łukierja i Sorwaniec (Postrzeleniec) z komedii łzawej *Solenizanci* itd. Zdarza się wszakże i tak, że niekiedy w rozmowach służących zabrzmi nuta niezadowolenia ze swego położenia, narzekanie na skąpstwo i despotyzm gospodarzy, a w niektórych utworach, np. *Sędziowskich imiennach*, nawet rozpacz z powodu szczególnej tyranii, w tym wypadku sędziego i jego żony. Służąca odznaczała się jeszcze umiejętnością formułowania trafnego komentarza do postępowania innych osób, rezonerstwem i zdolnością nakreślania dokładnych charakterystyk. Omawiana postać występuje we wszystkich prawie branych tu pod uwagę gatunkach dramatycznych, oprócz jednakże większości dramatów łzawych, w których rola służących, jeśli w ogóle tu występują, ogranicza się jedynie do anonsowania przybyłych osób i wysłuchiwania poleceń.

Przedstawione typy postaci należą do najczęściej spotykanych we wszystkich odmianach gatunkowych dramaturgii omawianego okresu. Występują obok nich również inne osoby w zależności od rodzaju sztuki i jej potrzeb w dziedzinie konstrukcji postaci, o czym będzie tu jeszcze mowa. Z przeprowadzonej analizy wynika, że w komediach i dramatach tu omawianych spotykamy raczej typy środowiskowe, stanowiące uogólniony portret reprezentanta danej społeczności, a nie charakterologiczne. I choć nazwiska mówiące, utworzone od jakiejś jednej cechy charakteru, sugerują, iż będziemy mieli do czynienia ze skąpcem, despotą lub prostakiem, to jednak w trakcie dalszych obserwacji danej postaci stwierdzamy, że autor pragnie pokazać np. typowego przedstawiciela gorszego odłamu szlachty prowincjonalnej, odznaczającego się nie tylko skąpstwem, ale i ciemnotą, wrogością do wszelkich reform, niesprawiedliwością itp. Kierując się celami dydaktycznymi, tworzy dramaturg przeciwieństwo owego typu w postaci chociażby dramatycznego rezonera, noszącego przymioty przedstawicieli światłej szlachty. Na tej zasadzie, opartej właśnie na dydaktycznych założeniach osiemnastowiecznego dramatu, powstał tradycyjny podział bohaterów na dwa obozy. Pouczenie, perswazja i moralizatorstwo są w sztukach omawianej doby jednymi z ważniejszych wyznaczników metody kreacji postaci. Motywują one nie tylko ów podział na cnotliwych i występnych, zaznaczając w ten sposób istnienie różnych wad ludzkich i zła społecznego, lecz po-

przez postępowanie osób zaliczających się do pozytywnych daia przykład, wzór do naśladowania dla tych negatywnych. Tendencje dydaktyczne najbardziej ujawniają się właśnie w kreśleniu bohaterów o dodatnich cechach charakteru, i to nie tylko dlatego, że stanowią oni pewien model i przykład dla innych, ale że sami przez swoje działanie starają się wpłynąć na zmianę postawy postaci ujemnych. Te ostatnie nie baczając na uwagi tych pierwszych, kontynuują swe niewłaściwe postępowanie, by rychło na własnym przykładzie przekonać się, iż nie mieli racji i w finale sztuki zgodzić się ze zdaniem swych nauczycieli, wysłuchując ich umoralniającego podsumowania. W zakończeniu dramatu, po przejściu różnych perypetii, niektóre postacie naganne zmieniają się na lepsze, wyrażając jedno z istotniejszych założeń dydaktyzmu oświeceniowego: przekonanie o możliwości przemiany człowieka, który w jakimś stopniu odbiega od wzoru, normy. Zmiana dokonywała się pod wpływem właściwego wychowania, pouczenia, pomocy ze strony ludzi lepszych, co obrazowała akcja ówczesnego dramatu, zwłaszcza komedii.

Dydaktyzm nie zanikł także w dramacie ławym, zachowującym, jak i komedie satyryczne, tradycyjny układ postaci, zaznaczony m.in. przez nazwisko mówiące, oraz ostro przeprowadzoną granicę między dobrem a złem. Różnica polega na przedstawieniu bohaterów, zajętych obecnie problemami bardziej osobistymi, uczuciowymi, i nie ocenianiu ich teraz przez pryzmat stosunku do spraw wyższego rzędu, lecz poprzez ich stosunek do ludzkich nieszczęść i cierpień. Wartość człowieka polegać ma teraz na jego umiejętności wzruszania się cudzym losem i chęci pomocy nieszczęśliwym. O ile przedtem chodziło o poprawę człowieka przez rozumne nim pokierowanie, to teraz nastąpić to ma wskutek poruszenia jego uczuć. Triumf dobra nad złem w finale jest w dramacie mieszczańskim zaznaczony dobitniej niż w innych gatunkach dramatycznych. Konflikty są tu ostre, a i walka burzliwa, toteż zakończenie jej jest równie ostre, emocjonalne i przy tym wszystkim kompromisowe w swej wymowie ideowej. Zawsze znajdzie się jakiś dobry człowiek, który pomoże cierpiącym bohaterom dramatu wybrnąć z ciężkiej sytuacji. Przy tym problemy ich nurtujące nie mogą się wiązać ze sprawami niemożliwymi do załatwienia, muszą mieścić się w granicach ludzkich możliwości. Postacie dramatów płaczliwych są więc gnębione niesłusznie, znajdują się w sytuacji bez wyjścia nie z własnej winy. Dlatego możliwa staje się pomoc, niesiona im przez bohaterów współczujących. Zatem to wysuwane na plan pierwszy uczucie, którym kierują się postacie sentymentalne, również jest rozumne i rozsądne. Nie zalicza się do aż tak spontanicznych, by zrodzone z niego postępowanie wybiegało poza granice rozsądku. I to jest, jak się zdaje, podstawą dydaktyzmu

w kształtowaniu postaci dramatu łaźnego. Potwierdza to także długo-trwałość wpływów założeń Oświecenia i wypracowanych przez literaturę osiemnastowieczną konkretnych metod twórczych, których doskonalenie i stopniowe przewyższanie dokonywało się w dramacie w ciągu kilkudziesięciu lat.

Realizując cele dydaktyczne dramatopisarze XVIII wieku nie zatrzymywali się dłużej nad życiem wewnętrznym człowieka, chyba na tyle tylko, na ile uczucia jego były przejawem włączenia się w życie społeczno-polityczne i sprawy swojego środowiska. Nie pokazywali również ewolucji charakteru postaci występujących. Zmiana bohatera na lepsze w finale dramatu była raczej mechaniczna — nie wynikała z jakichkolwiek wahań, przemyśleń i rozterek duchowych. Jak już wspominaliśmy, problem charakteru ludzkiego wydawał się działaczom Oświecenia nader prosty — właściwe postępowanie i odpowiednie wychowanie zdoła wyeliminować w człowieku jego odchylenia od wzoru należytego życiowego zachowania. Warto jednakże zastanowić się, czy rzeczywiście w ukształtowaniu postaci dramatycznych w dziełach XVIII i początku XIX stulecia nie odnajdziemy choćby najdrobniejszych prób przełamania tradycyjnego punktu widzenia. Analizując dokładnie omawiane dramaty, próby takie jednakże można zauważyć. Choć nie są one zbyt śmiałe, to rezultatem ich podejmowania są wykrywalne przemiany w sposobie traktowania postaci występujących.

Zmiany te przybierały różny charakter u każdego dramaturga. Na uwagę zasługują w tym względzie także występujące w niektórych komediach nagle i czasem nie umotywowane przejawy dodatnich w przypadku postaci negatywnych i ujemnych u postaci pozytywnych cech charakteru. Uparty i nie reagujący na żadne prośby i perswazje Krochoborow z *Solenizantów* Wieriwkina niespodziewanie lituje się nad swoją córką i zgadza na małżeństwo z wybranym przez nią kandydatem, by potem znów odmienić swą decyzję. Stać więc tego zatwardziałego człowieka i na uczucie litości, i zrozumienie. Ostromysłow z komedii satyrycznej Kropotowa *Fomuszka, wnuczek babuni*, ten dobrze wychowany młody człowiek, służący w marynarce i hartujący się w dalekich rejsach, postanawia nagle popełnić samobójstwo, bo nie widzi szans na ślub ze swą wybranką. Zatem także niezwykle rozsądny, zróżnoważony i mądry człowiek może się załamać i zdecydować na nierozważny krok w swym życiu. Nagle przejawy drzemających we wnętrzu bohaterów dobrych lub złych cech wynikały czasami z głębszych przemyśleń nad motywami swojego postępowania. Jednakże sposób, w jaki dany dramatopisarz owe przejawy przedstawił, mógł świadczyć o nieumiejętności, a może tymczasowym, bezskutecznym poszukiwaniu przez niego odpowiednich metod ich właściwego przekazania.

W niektórych dramatach natomiast zwrócenie uwagi na zalety i jednocześnie przywary charakteru przybiera kształt doskonalszy, a poczynania bohatera nimi obdarzonego są bardziej umotywowane. Widać to już w komedii Łukina *Rozrzutnik przez miłość nawrócony*. Jej główna postać — gracz Dobrosierdow jest z natury dobry, lecz łatwo ulega złym wpływom i oddaje się niebezpiecznemu hazardowi. Nie ma w tym oczywiście nic nowego, ponieważ w każdej komedii pokazany był zawsze bohater zepsuty przez szkodliwe wpływy otoczenia, w którym się obracał i wychował. To, że człowiek posiada w sobie i złe, i dobre cechy, dla ówczesnych nie było zaskoczeniem. Rzecz jednak w tym, że Łukin, kierując się dydaktyzmem oświeceniowym, przedstawiając coś więcej niż tylko postać o dodatnich i ujemnych cechach, narusza w ten sposób ostro zarysowaną granicę tradycyjnego podziału osób na dwa przeciwstawne obozy. W przeciwieństwie do innych dramatopisarzy autor *Rozrznika* stara się jeszcze pokazać, że Dobrosierdow przeżywa wewnętrzne rozterki i wahania, nie wie, jaką ma w danym momencie podjąć decyzję. Zazwyczaj w dramatach ówczesnych przedstawiano osobowości już uformowane, a jeśli dokonywała się w nich jakaś przemiana, to, jak powiedzieliśmy już, działo się to nagle, mechanicznie, nigdy nie prezentowano stopniowego procesu tej zmiany. Pierwsze próby takiej metody obserwujemy właśnie w dramacie Łukina. Dobrosierdow, ścigany za długi, zamiast zaprzestać przegrywania pieniędzy, nadal stawia na hazard. Jego służący i opiekun jednocześnie namawia go do porzucenia gry i zerwania z fałszywymi przyjaciółmi, a kiedy Dobrosierdow skłonny jest już na to przystać, zjawia się jeden z jego nieżyczliwych kolegów, by wyłożyć swoje racje, które wydają się bohaterowi przekonujące, pogrąża się więc znów w wir zła. Słuchając opiekuna, a potem podszeptów przyjaciela, Dobrosierdow nie wie, jak ma postąpić, waha się, walczy z sobą, co pokazują widzowi jego monologi. Postać tę widzimy i w dobrych, i w złych czynach, a nie, jak było dotąd, konsekwentnie bezgrzeszną lub naganną.

Proces wpływów pewnych zdarzeń i ludzi na osobowość danej postaci zademonstrowany jest także w operze komicznej Nikolewa *Rozana i Lubim*. Przejawia się ów proces w charakterze dziedzica Szczedrowa, który porywa wiejską dziewczynę, a zakochanego w niej chłopaka każe uwięzić. Załamana Rozana ciągle błaga pana o uwolnienie, potem czyni to jej siostra, wreszcie zrozpaczony ojciec. Słuchając tych prośb, bohater zaczyna stopniowo się wzruszać, zastanawiać nad swym czynem, rozpatrywać go z różnych punktów widzenia i oceniać. Początkowo przewycięża skrupuły i dalej postępuje niewłaściwie, ale rozpacz Lubima i popłakiwania dziewczyny dają odczuć Szczedrowowi niestosowność jego postępków. Ta nowa metoda charakterystyki bohaterów dramatu, pole-

gająca na ujawnianiu ich walk wewnętrznych, była zjawiskiem sporadycznym, szczególnie w gatunku komedii satyrycznej. Zaczyna się ona pojawiać w niektórych komediach łzawych, najczęściej wszakże występuje w dramacie łzawym, który pod wpływem sentymentalizmu wprowadza nowe sposoby kształtowania postaci i prezentacji rzeczywistości przedstawionej.

W tym kontekście warto zwrócić uwagę na postać rządcy Borysa Sawieljewicza z dramatu Iljina *Wielkoduszność albo Pobór rekruta*. Jego zalety i przywary są przedstawione przez pisarza bardziej wszechstronnie. Pamiętamy, że zakochany w Barbarze rządcą, chcąc ją zdobyć dla siebie, postanawia oddać jej narzeczonego w rekruty. Początkowo jednak Borys Sawieljewicz próbuje namówić dziewczynę, by przyjęła jego ofertę małżeńską. Nie ukrywa przy tym swej niezwykle wprost rozpacz z powodu odmowy. Dramaturg pokazuje, jak bohater usiłuje pokonać namiętne uczucie do Barbary. Nie chce jej krzywdzić, ani też jej rodziny, ale miłość jego jest zbyt silna, aby mógł zaniechać swego niecnego zamiaru wobec Archipa. Toteż początkowo wymyśla inne argumenty, licząc na to, że dziewczyna zmięknie i zmieni zdanie. Borys Sawieljewicz zwleka z decyzją oddania w rekruty, sam przeżywa z tego powodu wewnętrzne rozterki. Z jednej strony wzdraga się przed jej podjęciem, z drugiej zaś popycha go ku temu pragnienie zdobycia Barbary. Obserwując jej reakcje na kolejne, przygotowywane przez niego ciosy, rządcą cierpi, odwraca głowę, żeby nie widzieć łez młodej wieśniaczki. Gdy opuszcza jej dom, natychmiast spotyka urzędnika Poborina, którego wynajął w celu pogrążenia Archipa, i pod wpływem jego sugestii znów wymyśla nowe nieszczęścia. W końcu, w rezultacie wewnętrznej walki zwyciężają dobre cechy charakteru Borysa Sawieljewicza: wzruszony tym, że brat ojca dziewczyny zamierza zamiast Archipa proponować w rekruty swego własnego syna, zmienia swe postanowienie, przyznaje się do wszystkiego i prosi o wybaczenie. Bohater dramatu Iljina jest nader ciekawą postacią; momentami, gdy widzimy go w roli gnębiiciela, czujemy do niego wstręt i nienawiść, chwilami zaś, kiedy wyznaje swą miłość Barbarze, używa czułych słów i cierpi męki, odczuwamy do niego pewną sympatię i nawet współczucie.

W dramatach płacziowych często spotkać można charaktery formujące się pod wpływem środowiska czy oddziaływania na nie pojedynczych osobowości. Do takiego sposobu kreacji postaci przyczynił się w największej mierze wpływ sentymentalizmu, jego zainteresowanie się uczuciowym życiem człowieka, najbardziej podatnym na wszelkie zmiany.

Dramat mieszczański podkreślał, że człowiek żyje przede wszystkim swoimi własnymi, bardzo osobistymi problemami, przeżywa różne roz-

terki duchowe, zmuszony jest często dokonywać trudnego wyboru, np. między ojcem a wybrankiem serca (Miłana z dzieła Chieraskowa *Przyjaciół nieszczęśliwych*, Eliza z *Ojca rodziny* Sandunowa), decydować, czy czekać na męża, który opuścił rodzinę, czy rozpocząć nowe życie ze statecznym i porządnym człowiekiem (Zofia ze sztuki Iwanowa *Cnota nagrodzona*), czy spełniać wzorowo obowiązki służby wojskowej, czy je zaniedbać, by pomóc cierpiącemu ojcu (Józef z dramatu Ławego Sandunowa *Żołnierska szkoła*). Mimo swej nadmiernej egzaltacji i nienaturalnej patetyki niektóre komedie Ławego oraz wybitniejsze dramaty mieszczańskie położyły niemałe zasługi w dziedzinie nowych sposobów kształtowania postaci dramatycznych. Podkreślały, iż sprawa charakteru człowieka nie jest taka prosta, nie wystarczy tylko dobry przykład, by pozbyć się wad, ukazywały przejawy burzliwego procesu prowadzącego do przemian osobowości bohaterów. Przeistoczenie postaci w zakończeniu dzieła nie dokonywało się nagle, mechanicznie i pod wpływem obserwacji doskonałego wzorca postępowania, lecz następowało etapami, którym towarzyszyły przemyślenia, wahania, rozterki duchowe i wyrzuty sumienia.

Trzeba zaznaczyć jednakże, iż postacie występujące w dramatach płacziwych odznaczały się często pewną nienaturalnością, objawiającą się w ich nadmiernej czułościowości, nierealności poczynań, patetyczności w rozmowach itp. Może się to równać ze sztucznnością niektórych osób komedii osiemnastowiecznej, ich schematycznością. Wydaje się, że przyczyn tego należy szukać w oderwaniu tych postaci od tła, na którym powinny działać. Dramatopisarze ówczesni pokazywali charaktery już sformułowane, nie zastanawiali się poważniej, dlaczego dany bohater jest właśnie taki, a nie inny, jakie są wpływy środowiska, które go ukształtowały tak, a nie inaczej. W niektórych jednak sztukach postacie są przedstawione na tle społeczności, jaką reprezentują, i pokazane jako element tego tła. Na czoło pod tym względem wysuwa się komedia satyryczna Kopjowa *Mizantrop przeistoczony albo Jarmark w Lebediani*. Uwagę zwraca tu postać Gura Filatacza, przedstawiciela prowincjonalnego ziemianstwa, człowieka silnie związanego ze swym środowiskiem i jego tradycjami. Nie kwalifikuje go Kopjow ani do postaci negatywnych, ani pozytywnych, pokazuje po prostu jako normalnego przeciętnego człowieka, nie używając dla jego charakterystyki żadnych nienaturalnych sposobów. Stosując metodę dotąd prawie nie spotykaną, prezentuje bohatera na tle środowiska, z którego on się wywodzi, i w ścisłym związku z tradycjami społeczności, jaką reprezentuje. Gur przejawia swoją osobowość poprzez udział w jarmarku i komentowanie imprez mu towarzyszących, w kontaktach z sąsiadami, w rozmowach z żoną, w kultywowaniu tradycji, podkreślaniu swego pokrewieństwa z Fon-



wizinowskim Mitrofanem, w przyjmowaniu gości i zwracaniu ich uwagi na figle domowego błazna, który symbolizuje w komedii Kopjowa przywiązanie bohatera do przyzwyczajzeń minionych wieków. Gur Filatacz nie czyni nikomu zła ani też dobra, a może tyle zła, ile dobra, jednym słowem — to człowiek, jakich wiele. Jedyne, na co pragnie zwrócić uwagę pisarz — to wyjątkowo silne przywiązanie jego bohatera do tradycji i nieuznawanie niczego, co wnosi powiew jakichkolwiek nowości, czegoś, co mogłoby zakłócić codzienną, taką samą od lat wegetację. Zrozumiałe zatem staje się wymaganie posłuszeństwa od żony i pasierbicy, odrzucanie takiego kandydata na męża dla niej, jak wykształcony Prawdin, i aprobata miejscowego ziemianina, wyśmiewanie się z manier Lubuszki wychowanej na pensji, niestosowne zachowanie się wobec księżniczki przybyłej ze stolicy itp. Przedstawione na tle swego codziennego bytowania postacie Gura i innych osób nie stanowią dla odbiorcy zagadki, a ich postępowanie i charakter zyskują prawdopodobną motywację.

Życie obyczajowe i byt dnia codziennego stają się jednym ze sposobów charakterystyki postaci także w operze komicznej Matinskiego *Sankt-Petersburski dom targowy*, gdzie ukazane jest środowisko kupieckie i jego typowi reprezentanci. Zajmująca wiele miejsca w sztuce uroczystość zaręczyn córki kupieckiej jest okazją do przedstawienia postaw uczestniczących w niej osób, ujawnienia ich poglądów, mentalności, szczególnie zaś stosunku do pieniądza i bogactwa w ogóle.

Do dramaturgii schyłku XVIII stulecia przenika coraz częściej tematyka włościańska, lecz spośród wielu oper komicznych i innych dramatów jej głównie poświęconych istnieje niewiele pokazujących osobowość prawdziwego wieśniaka, jego mentalność i sposób myślenia. Niemniej jednak i tu odnajdziemy przykłady charakterów uzależnionych od wpływów i działań środowiska. Warto tu przywołać operę komiczną Ablesimowa *Młynarz-czarodziej, oszust i swat*, w której wszystkie śpiewane partie tekstu stanowią pieśni ludowe, a świat przedstawiony nie odbiega zbyt daleko od realnej rzeczywistości. Wizerunek postaci wieśniaków jest tu kształtowany poprzez podkreślenie ich niechęci do życia miejskiego i przywiązania do ziemi pomimo całego trudu, jakiego wymaga ona od rolnika. Niebanalną rolę odgrywa tu udział osób występujących we wszelkiego rodzaju zwyczajach, obrzędach i wierzeniach ludowych. Postacią centralną jest oczywiście tytułowy młynarz — przykład chłopą pańszczyźnianego nie załamującego się tym, że uzależniony jest od pana. To typ wiejskiego wesołka, łotrzyka umiającego wybrnąć z każdej sytuacji, doskonale znającego mentalność przeciętnego wieśniaka i jego potrzeby. Młynarz uchodzi na wsi za czarodzieja, gdyż każdego, kto się do niego zwróci o radę, potrafi zadowolić. Pokazany jest on tu w momencie, kiedy czyni wróżby mające na celu połączenie węzłem małżeńskim mło-

dego wiejskiego chłopaka z dziewczyną, której ojciec jest wieśniakiem, a matka szczyci się szlacheckim pochodzeniem. W związku z tym każde z rodziców pragnie innego narzeczonego dla córki. Cwany młynarz wybiera szlachcica zagrodowego (οδοδοπευ), niezależnego od dziedzica właściciela kawałka ziemi. Ważną rolę w kreśleniu sylwetek wieśniaków odgrywa wprowadzenie do języka opery pewnych elementów gwarowych. Jednakże twórców oper interesował raczej sam folklor, nie zagłębiali się oni w wiejskie konflikty i starali się pomijać problem pańszczyźniany. Nie odnajdziemy zatem wśród bohaterów tego gatunku dramatu wieśniaków niezadowolonych i uskarżających się na swój los. Podobnie jak w omówionej operze komicznej, interesowano się raczej tą pogodną stroną życia chłopskiego.

Inny rodzaj bohatera wiejskiego pokazany jest w komedii Pławilszczikowa *Bezrolny*. Oprócz uczestnictwa w życiu obyczajowym wsi, złączenia z przyrodą, pogardy dla życia miejskiego, charakterystycznego języka, główna postać tego dzieła dramatycznego charakteryzowana jest jeszcze poprzez ukazanie jej na tle wsi, ulegającej stopniowemu rozwarstwieniu. Udział bezrolnego Macieja w konfliktach społeczności wiejskiej wykazuje, jak wielce różni się on od innych chłopów, tych bogatszych, i jak bardzo jest im obcy, choć wychował się razem z nimi, hołduje tym samym obyczajom, mówi tym samym językiem i tak samo jak oni jest przywiązany do swej wsi. Wydaje się, iż uczynienie głównego bohatera chłopem bezrolnym i zaznaczenie tego jeszcze w tytule ma sens symboliczny. Maciej, tak jak każdy chłop, kocha ziemię, ale jej nie posiada i dlatego popada w konflikt z całą niemal wsią. Jest bez ziemi, czyli jakby nie był prawdziwym wieśniakiem, znajduje się poza granicami wsi; bezrolny to — w pojęciu ludzi wiejskich — nikt.

Przedstawione sposoby kreacji postaci dramatycznych, zarówno te tradycyjne (podział bohaterów na cnotliwych i występnych, niezmiennosc postaci, dydaktyzm), jak i te stanowiące próby ich przełamania (połączenie w charakterze jednej osoby różnych cech, ukazanie procesu walk wewnętrznych, przemiany osobowości, rola wpływów środowiska) były w większości wspólne dla wszystkich prawie odmian gatunkowych analizowanej dramaturgii. Jak wspomniano wcześniej, nie było wówczas gatunków czystych, istniały tylko mniej lub więcej różniące się od siebie odmiany gatunkowe. Przyczyny tego tkwią w przemożnym i długotrwałym wpływie klasykistycznych metod twórczych, które jednak z biegiem czasu ulegały przekształceniom pod wpływem nowej tematyki i w niektórych dramatach współistniały z innymi sposobami kreacji rzeczywistości przedstawionej, zrodzonymi między innymi przez sentymentalizm. W komedii łzawej na przykład z jednej strony występują humor i satyra jako główne czynniki w tworzeniu wizerunku postaci,

z drugiej zaś nadmierna uczuciowość i czułościowość, charakterystyczna dla osobowości bohaterów związanych tu z wątkiem miłosnym. W wielu dramatach łzawych pokutuje jeszcze tradycyjny podział postaci, zaznaczony niekiedy także nazwiskami znaczącymi. Pozostawiając jednakże te cechy wspólne, o których mówiliśmy tu niejednokrotnie, zwrócić się należy obecnie do tych elementów w metodzie kreacji postaci dramatycznych, które charakterystyczne były tylko dla określonych gatunków dramatu.

Dla komedii w ogóle, w szczególności zaś dla jej odmiany satyrycznej, najważniejszymi czynnikami w kreowaniu postaci były humor i satyra. Przejawiały się one nie tylko w nazwisku znaczącym, lecz również w czynach, pomysłach i światopoglądzie bohaterów<sup>5</sup>. Jedną z istotniejszych zasad humorystycznego i satyrycznego przedstawiania była zasada kontrastu. Polegała ona na sprzeczności, jaka zachodziła między niewłaściwym postępowaniem postaci negatywnych, a opartym na zdrowym rozsądku działaniu postaci pozytywnych. Sprzeczność owa, podkreślona już przez nazwisko mówiące i zakwalifikowanie bohaterów do dwóch przeciwstawnych grup, powoduje z jednej strony sytuacje tylko komiczne, z drugiej natomiast rodzi zjadliwą satyrę. Przechwałki tchórzliwego franta Modstricha o swej odwadze (*Ambitny wierszopis*), pusta i długa gadanina Nadojedałowa, usypiająca wszystkich przy nim obecnych (*Mizantrop przeistoczony*), chowanie się pod stół wojewody Trusickiego na widok okazałego, wąsatego żołnierza i na dźwięk jego głosu (*Akurat*) ośmieszają dany typ charakteru i wzbogacają stworzoną przez pisarza galerię postaci ujemnych, sugerując jednocześnie, iż ukazane wady nie są jeszcze tak szkodliwe i można je wykorzenić. Natomiast traktowanie przez przedstawicieli prawa, takich jak sędzieja Kriwosudow (*Dziw nad Dziwy, Matactwa*), Chamkin (*Sędziowskie imieniny*) itp., swojej nieprawości i łapówkarstwa jako czegoś najzupełniej normalnego rodzi już nie tylko uśmiech, lecz ostrą satyrę, nasuwającą odbiorcy myśl o szkodliwości podobnych zjawisk i trudności w ich zlikwidowaniu. Humor i satyra wynikają również z budzącej sprzeczność, niewłaściwej oceny jednej postaci przez drugą. Pusty i bezmyślny samochwał Wiercholot z komedii satyrycznej Książnina zwodzi swego naiwnego wuja obietnicą stanowiska senatora. Prostdum daje się nabrać i nie zauważa tego, co dla innych jest jasne. Wbrew zdrowemu rozsądkowi ocenia swego siostrzeńca bardzo wysoko i nie przyjmuje do wiadomości ostrzeżeń płynących z ust postaci pozytywnych. Śmiech i krytykę wywołują poważne rozmowy Prostduma z Wiercholotem, przeprowadzane zaraz po wymianie zdań ze służącym, kiedy to samochwał ukazuje swoje prawdziwe

<sup>5</sup> Por. H. Mazurek-Wita: *Bohater w rosyjskiej komedii satyrycznej XVIII wieku*. W: *Z zagadnień realizmu rosyjskiego*. Red. S. Poręba. Katowice 1986.

oblicze. Podobne sytuacje zaobserwować można w wielu komediach, co pozwala uznać ten chwyt za jeden z najbardziej charakterystycznych przejawów komediowej metody kreślenia sylwetki bohaterów. Wymienionym sposobom towarzyszy zawsze zestawienie, swoista konfrontacja cnotliwych i występnych, służąca również jako pretekst do ukazania w ujemnym świetle, ośmieszenia i skrytykowania mentalności, postawy, charakteru danej postaci, przy czym niebanalną rolę odgrywa tu język, jakim posługują się uczestnicy dialogu. Przykłady w tej dziedzinie można mnożyć, tutaj ograniczymy się do zacytowania jedynie niewielkiego fragmentu z komedii *Fomuszka, wnuczek babuni*, który jednakże w pełni zobrazuje to, o czym przed chwilą wspomnieliśmy. Uwagę zwraca podobieństwo poniższego tekstu i sytuacji w nim pokazanej do niektórych fragmentów z *Synalka szlacheckiego*. Babcia Chawronia i wychowawca Karpowicz zachęcają Fomę do prowadzenia rozmowy z jego wykształconym rówieśnikiem, oficerem marynarki Ostromysłowem i z ewentualną narzeczoną:

К а р п о в и ч (к Фоме тихо). А ты что не говоришь? разве у тебя языка нет?

Ф о м а (к нему). Нет, что-то, я дядька, робею. (К Остромыслову) Я радуюсь, что могу с вами вместе быть в компании, прошу меня любить.

О с т р о м ы с л о в. Что, сударь, в чём время ныне провождаете? как уже осень, то, уповаю, ездите за охотою псовою...

Ф о м а. Нет, бабушка не пускает мне быть ни к чему оному охотником; ...

О с т р о м ы с л о в. [...] вот нашему брату некогда о сем думать; мы летом на воде; а зимой что мы видели на ней такожде и какой курс держали, то сочиняем; ...

Ф о м а. Что это значит курс?

О с т р о м ы с л о в. Это поход, или путь ходу кораблей; ...

Ф о м а. [...] у вас на корабле умещается больше пятисот человек и более ста пушек, также будто на целой год и содержание на всех?

О с т р о м ы с л о в. Так, это правда, да и воды довольно...

Ф о м а. Как! да вы на воде, для чего ж её вам с собою брать?

О с т р о м ы с л о в. Потому, что морская вода не употребляется ни на что, она очень солона и горька.

Ф о м а. Теперь-то я познал, как меня учитель писать учил, да в складах толковал: человек стоит в воде по горло, просит пить, а напиться не может; так то и вы, на воде, а её не пьёте.

Хавронья (к Фоме). Что ты, мой свет, не говоришь с хозяйкою? рекомендуйся в её милость; ...

Фома. Так изъясняюсь вам, сударыня, что я есть гвардии сержант Слюняев и прошу меня принять в число ваших друзей. (Все засмеялись, оприч бабушки).

Маланья. Наслышалась от батюшки об вас, кто вы есть. Что ж до дружбы касается, стараться буду, но вдруг сказать не могу, что дружба есть дело великое и в равном поле.

Фома. Пожалуй, сударыня, я хоть и на Куликово поле с вами поеду.<sup>6</sup>

Nie zawsze wszakże humor i satyra wypływały z tak naturalnej, zupełnie prawdopodobnej sytuacji, której towarzyszył pozbawiony sztuczności, niewymuszony dialog. Satyrycy osiemnastowieczni bowiem bardzo często stosowali w celu osiągnięcia komicznych efektów w charakterystyce postaci karykaturę, wyolbrzymienie i absurd. Tak więc, chcąc podkreślić bezgraniczne skąpstwo żony sędziego Chamkina, Sokołow pokazuje wręcz nieprawdopodobną jej miłość do pieniędzy. Kobieta ta obchodzi się z nimi jak Puszkiniowski skąpy rycerz, codziennie je przegląda, myje i wyciera, przemawia do nich czule: „[...] сокровища, детушки, солнышки, светлые месяцы, [...]”<sup>7</sup>

Hiperbolizacja uwidocznia się zwłaszcza w kształtowaniu wizerunku niesprawiedliwych sędziów-łapówkarzy. Biorą oni wszystko, nawet najdrobniejszy grosz, a np. Chamkin sam bezpośrednio zwraca się o łapówki i wyznacza ich wysokość. Ciągłe podkreślanie tego przez autora sprawia, że wydaje się nam to nieprawdopodobne, nawet fantastyczne. Tu właśnie dochodzi do głosu owo satyryczne wyolbrzymienie, spotęgowane jeszcze i tym, że bohaterowie ci traktują swoje czyny jako coś najzupełniej normalnego.

Opisane sposoby przedstawiania postaci dramatycznych zachowane zostają także w gatunku komedii łzawej, w tym jej wątku, który występował obok miłosnego i dotyczył spraw innego rzędu. W operach komicznych elementy satyry są rzadsze, wyępuje tu raczej niewinny humor, przejawiający się w postępowaniu takich osób, jak młynarz-czarodziej czy drwal — wielbiciel napojów alkoholowych z opery *Rozana i Lubim*. Komiczne i satyryczne ujęcie bohaterów zanika w dramatach łzawych, ustępując tu miejsca zupełnie innemu podejściu do osobowości człowieka, które zaczęło się pojawiać częściowo już w operze komicznej

<sup>6</sup> П. А. Кропотов: *Фомушка, бабушкин внучек*. В: *Русская комедия и комическая опера...*, s. 387—389.

<sup>7</sup> И. Я. Соколов: *Судейские именины*. В: *Российский феатр...*, s. 104.

i komedii łzawej. W tych odmianach gatunkowych wpływy sentymentalizmu, bo o nie właśnie chodzi, objawiały się przeważnie w intrydze miłosnej i w charakterach osób w niej uczestniczących. Wyjątkowa uczuciowość, nadmierna łzawość, rozpacz z powodu mającej nastąpić rozłąki z ukochanym oraz uświadomienie sobie swojej bezsilności, podniesionej do rangi wielkiego nieszczęścia — oto główne przejawy życiowej postawy dwojga młodych ludzi. Niekiedy cierpienia dziewczyny wynikają z innych powodów, np. Pulcheria z komedii *Akurat* ubolewa nad tym, że porwana i uwiedziona przez bandytę nie zdobędzie już męża. W drugim dziele Wieriówkina — komedii łzawej *Tak być powinno* — litość wzbudza postać starego Doblestina, niegdyś zasłużonego oficera, biorącego udział w zagranicznych wyprawach wojennych, dziś żebraka z powodu niesprawiedliwości urzędniczej.

Najbardziej jednak urozmaicona jest skala uczuć bohaterów dramatów płacziwych, w których nowa metoda twórcza przejawia się bardziej wszechstronnie. Postacie prezentują swą osobowość nie tylko poprzez stosunek do miłości i związanych z nią perypetii, ale także w zajęciu stanowiska wobec rozkładu życia rodzinnego (*Ojciec rodziny*, *Cnota nagrodzona*, czyli *Kobieta, jakich mało*), nieszczęść wynikających z ubóstwa materialnego i prześladowań z tym związanych (*Przyjaciel nieszczęśliwych*, *Wielkoduszność albo Pobór rekruta*) czy w dokonaniu wyboru między obowiązkiem służby wojskowej a uczuciem wobec rodziny (*Żołnierska szkoła*) itp. Tak więc bohaterowie znajdują się często w sytuacjach beznadziejnych, które dają im możliwość przejawiania różnych uczuć, mających wzbudzić odpowiednie reakcje innych postaci dramatu oraz wzruszyć odbiorcę. Przeżycia wszystkich osób występujących cechuje wielka emocjonalność, ekspresja i patetyczność, zwłaszcza jeśli te przeżycia wiążą się z takimi zdarzeniami, jak nagle opuszczenie domu rodzinnego, nieoczekiwane spotkania, zdrady, uwiedzenia, niesłuszne aresztowania, próby samobójstwa i wszelkie inne nieszczęścia. Towarzyszą temu wewnętrzne walki bohaterów, przełomy duchowe, wahania, rozterki oraz nagle zmiany nastrojów: przejścia od stanów depresyjnych do wielkiej radości itp. Są to bez wątpienia całkiem nowe, nie występujące dotychczas, nawet w komediach łzawych, chwytły w tworzeniu wizerunku postaci dramatycznych. Nie bacząc już na nadmierną łzawość i melodramatyczność, trzeba przyznać, iż wizerunek ten jest bliższy naturalności, czego nie można powiedzieć o wielu bohaterach komedii typu klasycystycznego.

Nowe oblicze postaci dramatu łzawego przejawia się w głębokich przeżyciach, związanych nie tylko z wymienionymi zdarzeniami, ale także z odczuciem piękna przyrody, która po raz pierwszy pojawia się w analizowanym właśnie gatunku dramatu. W sztuce Iwanowa *Cnota nagro-*

dzona prawie cała akcja dzieje się na łonie przyrody, a zdarzeniu kulminacyjnemu towarzyszy — tak chętnie opisywana przez sentymentalistów — burza. Bohaterowie poddają się łatwo nastrojowi, jaki ta burza wywołuje. Wpływa ona potęgуюco na ich uczucia i przyczynia się do szybkiego podjęcia pewnych decyzji. Chodzi bowiem w tym momencie, by wszyscy sobie przebaczyli: tonie w falach rzeki ojciec Zofii, zrozpaczona kobieta bezskutecznie woła o pomoc, kiedy przypadkowo zjawia się, poszukujący już od dawna swej rodziny, jej mąż. Ratuje on tonącego, choć wie, że jest przezeń znienawidzony. Jednakże Zofia nie liczy na to, by ojciec przebaczył jej mężowi, wszyscy stoją i nie wiedzą, co mają czynić. Wybuchy grzmotu i częste błyskawice sprawiają, że bohaterowie dramatu silniej odczuwają swoje beznadziejne położenie i na skutek tego postanawiają przebaczyć sobie. Groza burzy łączy ich ze sobą i jednoczy. Postacie dramatu przeżywają różne stany przyrody i przejawiają swoje z nią zespolenie. Podziwianie piękna przyrody, szukanie odpoczynku na jej łonie i podkreślenie z nią związku — to nowe i do tej pory niespotykane cechy osobowości postaci dramatycznych. W omawianej sztuce występuje również, tak bardzo charakterystyczny dla literatury sentymentalnej, typ podróżnika (kamerdyner hrabiego Arista), który prowadzi notatki z podróży, wypytuje miejscową ludność o jej obyczaje, uważnie obserwuje pejzaż odwiedzanych miejscowości. Nieobce mu jest również uczucie melancholii, marzycielstwo, a przede wszystkim wierna przyjaźń i współczucie dla ubogich i pokrzywdzonych.

Nowy typ bohatera prezentują także komedie salonowe, ale stosują one do jego charakterystyki chwytty wypracowane przez komedię osiemnastowieczną, dołączając wszakże do nich nowe uzupełnienia i przeobrażenia. Chodzi tu o człowieka reprezentującego młodzież szlachecką lat dziesiątych i dwudziestych XIX wieku, bywalca salonów, bez trosko spędzającego czas. Teraz w charakterystyce takiej postaci na plan pierwszy wysuwa się jej umiejętność obcowania w towarzystwie salonowym i prowadzenie konwersacji, dowcip, wyszukany język, udział w perypetiach związanych z uczuciem miłości, a więc flirty, zaloty itp. Autorzy komedii salonowych zrywają z satyrą, moralizatorstwem i dydaktyzmem oraz wyraźną klasyfikacją na cnotliwych i występnych.

Tak, najogólniej rzecz ujmując, przedstawiałyby się metody kreowania postaci dramatu omawianej doby oraz przemiany, jakie się w tych metodach dokonywały w ciągu dziesiątków lat: zmiany biegły w kierunku urealnienia postaci, zbliżenia do tych występujących w konkretnej rzeczywistości. Na uwagę zasługuje jeszcze sposób ustawienia postaci w dziele dramatycznym oraz ich funkcje i aktywność w przebiegu zdarzeń.

Tradycyjna kompozycja postaci w sztuce z obowiązującym wątkiem miłosnym opierała się zazwyczaj na następującym układzie: para zakochanych, nie dopuszczający do ich połączenia uparty ojciec dziewczyny, kandydat do ręki, wysuwany i popierany przez tegoż ojca, rezoner dramatyczny, który zwykle pomagał młodej parze w osiągnięciu jej celu i w kompromitacji narzucanego narzeczonego, pokojówka — powiernica młodej pary oraz służący. Rola ojca i opiekuna polegała na stałym sprzeciwianiu się swej córce lub wychowanczy i wymyślaniu coraz to nowych przeszkód, by nie dopuścić do jej małżeństwa z ukochanym, który nie miał szczęścia wzbudzić jego sympatii lub nie odpowiadał mu ze względu na swój stan majątkowy. Tymi ciągłymi kaprysami uparty ojciec zmuszał inne postacie do działania przeciw niemu. I na tym polu najaktywniejszymi osobami okazywały się służące. W niektórych komediach ich rola jako motoru akcji jest wyjątkowa (Łukierja z *Solenizantów*, Marina i Panfil z *Ambitnego wierszopisa*, Strieła i Prowor z *Dziwu nad dziwy*). Służący wymyślają wszelkie fortele przeciwko upierającemu się, skąpemu i despotycznemu opiekunowi są autorami przeróżnych pomysłów, jakby pomóc nieszczęśliwym zakochanym, są obrotni, przebiegli, potrafią znaleźć wyjście z każdej sytuacji. Ze względu więc na aktywność dramatyczną zajmują niekiedy w omawianych sztukach pierwsze miejsce w przeciwieństwie do panny i jej adoratora, którzy nie przejawiają żadnej inicjatywy i zdają się całkowicie na łaskę pokojówek i służących. Młoda para jest bardzo pasywna w sensie swego udziału w akcji i w swej pokorze oraz poddaniu się woli opiekunów. Jej uczestnictwo w intrydze ogranicza się jedynie do westchnień, rozpaczy z powodu mającej nastąpić rozłąki, krótkich rozmów ze służącymi i obszernych wyznań miłosnych. Niezbyt aktywny jest również kandydat na męża zaproponowany przez ojca: uspokojony bowiem jego zapewnieniami o rychłych zaręczynach jest pewny swego sukcesu i jego funkcja dramatyczna polega jedynie na prezentacji swojej osoby, zawsze ośmieszanej przez pozytywne postacie komedii, szczególnie przez służące. Rola rezonera, najważniejszej osoby w realizowaniu celów dydaktycznych komedii, polegała na aktywnym uczestnictwie w każdej niemal scenie danej sztuki, nawracaniu upartego ojca, a często także na podejmowaniu działań zmierzających do pomocy młodej parze.

Funkcje postaci wzrastają, stają się bardziej złożone w komediach, gdzie obok intrygi miłosnej występuje wątek satyryczny, związany ze sprawami poważniejszymi (np. krytyka złego wychowania, satyra na sądownictwo). Postacie muszą wówczas działać również jako uczestnicy zdarzeń łączących się z tą częścią akcji, która tych właśnie spraw dotyczy. W takich wypadkach na przykład uparty ojciec jest jeszcze na dodatek niesprawiedliwym sędzią i prowadzi proces wykazujący wszy-



stkie jego nadużycia, a ubiegający się o rękę jego córki jest uczciwym, walczącym o sprawiedliwość urzędnikiem, którego poczynania hamuje rywal, prawa ręka tatusia-łapówkarza. Tak więc oprócz walki o zdobycie ręki ukochanej bohater angażuje się jeszcze w walkę ze złem społecznym. Rośnie wówczas jego aktywność dramatyczna i przedsiębiorczość, spada natomiast aktywność wiernej służącej. Kiedy związany z ową walką wątek przerasta swym znaczeniem zdarzenia z intrygi miłosnej, wtedy obserwujemy wprowadzenie przez autora większej liczby biorących w tym wątku udział postaci. Ma to znaczenie szczególnie wtenczas, kiedy dramatopisarz zamierza pokazać szeroki zasięg przedstawianego zła, zwiększa zatem liczbę bohaterów negatywnych. W *Matactwach* Kapnista niedociągnięcia sądownictwa uosabia nie tylko sędzia Kriwosudow, ale też wszyscy inni członkowie Izby Cywilnej. Postacie te nie mają nic wspólnego z wątkiem miłosnym, zresztą ledwie tu zarysowanym. Ich poczynania mają dowieść, że wady administracji sądowniczej rozprzestrzeniły się już na każdym szczeblu, a ich zwalczanie staje się coraz trudniejsze.

W operze komicznej Matinskiego *Sankt-Petersburski dom targowy* postępowanie wielu drobnych handlarzy i dłużników bogatego kupca Skwałygina, ubiegających się o odłożenie terminu spłaty, demonstruje, zgodnie z celem autora, różnorodne układy i stosunki występujące w świecie kupieckim. Z kolei w komedii satyrycznej Kopjowa *Mizantrop przestoczony* całe otoczenie Gura Filatacza: jego żona, sąsiedzi, swatka Jeriemiejewna, ma podkreślić, iż nie jest on wyjątkiem w swoim środowisku, a jego przywiązanie do tradycji, niechęć do wszystkiego, co nowe, i lęk przed osiągnięciami nauki znajduje szerokie poparcie. Reprezentowanej licznie społeczności prowincjonalnego ziemiaństwa przeciwstawiona jest również spora grupa przedstawicieli światłej szlachty: Prawdin, księżę i jego siostra, hrabia Dostojnow. Oczywiście, wszystkie te postacie są w jakiś sposób uwikłane w tok akcji, w przypadku dzieła Kopjowa bardzo rozgałęzionej.

Angażowanie większej liczby postaci w wątek miłosny, a szczególnie w dodatkowy, ten z nim współistniejący, tak, by nie budziło to żadnych wątpliwości i było umotywowane, świadczyło na korzyść sztuki dramatopisarskiej autora. Zdarzały się jednak wypadki, kiedy układ postaci, choć uzasadniony celami ideowymi, nie spełniał wielu wymogów konstrukcji dramatu. Mamy tu na myśli komedię łzawą Wieriwkina *Akurat*, w której uczestniczące w wątku satyrycznym osoby nie włączają się czynnie, tj. w działaniu dramatycznym, w zdarzenia dotyczące wątku miłosnego, rozwiązane niezależnie od rozstrzygnięć, jakie zaszły w satyrycznym. Jak stwierdziliśmy już tutaj, losy Pulcherii toczą się swoim torem, natomiast urzędowanie jej ojca zmierza swoją drogą, by

zrealizować główne założenia pisarza: krytykę biurokracji urzędniczej i stosunków panujących wśród prowincjonalnej szlachty w czasie buntów chłopskich. Sztuka niewątpliwie zajmuje znaczące miejsce pod względem ideowym, lecz z punktu widzenia struktury postaci i ich aktywności dramatycznej sprawia wrażenie niedopracowanej, w przeciwieństwie do innych dzieł tego samego autora.

Prezentowanie zdarzeń i tworzących je postaci, mających służyć jakimś jednemu celowi, połączonych dążeniem do jego zrealizowania, a nie powiązanych w typową dynamiczną intrygę i nie współdziałających dramatycznie, może jednak przybrać formę bardziej dopracowaną artystycznie i oryginalną. W *Kupcu galanteryjnym* Łukina prócz kupca, majora Czistosierdowa i jego bratanka, występujących w każdej scenie komedii, spostrzegamy jeszcze masę postaci, z których każda pojawia się w sztuce tylko raz. Są one jakby związane przez krytyczne uwagi, jakie czyni pod ich adresem właściciel sklepu galanteryjnego, w którym cała rzecz się dzieje. Bohaterowie nie są wciągnięci w walkę dramatyczną (nie ma jej zresztą w dziele Łukina), przychodzą tylko do sklepu, żeby coś kupić, i wychodzą, pozostawiając po sobie złe wrażenie, gdyż należą wszyscy do postaci negatywnych. Zamknięcie sklepu kończy całe przedstawienie. Taki układ osób umotywowany jest specyfiką miejsca akcji i jasno wykazuje cel nakreślony przez autora. Podobną sytuację obserwujemy również w komedii satyrycznej Kłuszyna *Alchemik*, gdzie przestrzenią zdarzeń jest mieszkanie Wskipiatilina, odwiedzane przez postaci ze sobą nie związane, ale mające na celu to samo — wyperswadować bohaterowi zainteresowanie alchemią.

Omówione dwa utwory (*Alchemik*, *Kupiec galanteryjny*) to sztuki nietypowe, nie zawierają bowiem walki dramatycznej i intrygi miłosnej, co wiąże się właśnie z osobliwością konstrukcji ich postaci. Na uwagę zasługuje wszakże przewyższenie tradycyjnego modelu układu postaci w utworach bez wątku miłosnego, lecz z wartką akcją, zbudowaną na walce przeciwieństw, jak np. ma to miejsce w sztuce *Sędziowskie imieniny*. Intryga zasadza się tu na dążeniu sędziego Chamkina do urzędującego przyjęcia imieninowego. Skąpa żona stale przeszkadza mu w tym i odwleka decydującą dla niego chwilę. W międzyczasie przez pokój sędziego przewija się sporo osób, jego petentów, umożliwiając widzowi obserwację niewłaściwego postępowania Chamkina i jego małżonki. Nawet postaci służących potrzebne są tu do demaskowania poczyną i cech charakteru gospodarzy, nie biorą natomiast udziału w rozwiązaniu akcji, tak jak to czyniły pokojówki w komediach z wątkiem miłosnym.

W dramaturgii rosyjskiej omawianej doby coraz częściej powstają sztuki odchodzące od stereotypowego, cechującego intrygę miłosną układu postaci i stanowiące udane próby angażowania bohaterów w inne

działania i konflikty. Do całkowitej zmiany schematu dochodzi jednakże dopiero w dramatach łzawych. Tu podstawą kompozycji postaci nie jest układ: para zakochanych, rywal, ojciec, rezoner i aktywna służąca, a osoby cierpiące z powodu różnych nieszczęść, ich prześladowcy i ciemniźciele oraz niespodziewani przyjaciele wybawiający z trudnego położenia. Najmniej aktywni są prześladowani bohaterowie, najbardziej zaś ci, którzy ich gnębią. Działanie tych ostatnich, wpływające na pogorszenie sytuacji ich ofiar, podkreśla ogrom cierpień krzywdzonych oraz wzrusza widza. Temu samemu celowi służy także wprowadzenie nowej osoby — dziecka, które czasami jest jedynie postacią pomocniczą, niekiedy zaś nie mniej ważną niż jego opiekunowie. W dramacie łzawym Chieraskowa *Przyjaciel nieszczęśliwych* dwoje małych dzieci, rodzeństwo głównej bohaterki, występuje jedynie w pierwszych scenach sztuki, błagając siostrę o kromkę chleba. Przerywają one co chwilę rozpaczliwy monolog Miłany, wpływając w ten sposób na podkreślenie tragicznej sytuacji i tym samym na wzruszenie odbiorcy. Natomiast w dziele Sandunowa *Ojciec rodziny* syn dążących uparcie do rozwodu małżonków, sześciolatek Fiedia, który pojawia się w wielu scenach dramatu, doprowadza do zgody zwaśnionych rodziców w scenie z gatunku „rozdzierających serce”:

Я хочу остаться и с тятинькой и с маминькой, [...] (Графиня София и граф Добросердов, силясь скрыть внутреннее движение, отворачиваются; [...]). На что вам, маминька, оставлять батюшку? Куда вы едете? Вить вам скучно будет. — Не так ли, маминька? Вить вы её не пустите? Мы ухватимся за неё оба, крепко! Крепко! [...] (Отец и мать, им растроганные, хотят его обнять, прикасаются друг к другу, взглядывают один на другого и кидаются в объятия).<sup>8</sup>

Rola bohaterów dramatu płacznego, jak widać, polegała przede wszystkim na uczuciowym oddziaływaniu na inne osoby i tym samym wpływaniu na zmianę ich decyzji. W tym zawiera się cała ich aktywność dramatyczna. A postaci dzieci, tych niewinnych istot, mają jeszcze realizować i taki cel, jak potęgowanie do najwyższego stopnia emocjonalności, ekspresji, dramatyzmu prezentowanych sytuacji.

W nowej odmianie gatunkowej komedii — komedii salonowej, najważniejszą funkcją postaci była umiejętność stwarzania pretekstu do rozmowy, nie wymiany poglądów na tematy poważne i pouczających tyrad, jak działo się to w utworach osiemnastowiecznych, lecz właśnie swobodnej, niewymuszonej i niczym nie skrepowanej konwersacji, która stanowiła tu podstawę akcji. Omawiany gatunek nie odznacza się jakim-

<sup>8</sup> Н. Н. Сандунов: *Отец семейства. Драма в 5 действиях*. Москва 1816, s. 140.

kolwiek powtarzalnym schematem układu osób występujących. Każda komedia salonowa prezentuje jakiś niewielki wycinek z życia towarzystwa salonów szlacheckich i w zależności od sytuacji wprowadza potrzebnych do jego realizacji bohaterów. Obowiązujący komedię typu klasycystycznego z wątkiem miłosnym model już tu nie jest przestrzegany. Jeśli nawet występują pary narzeczonych lub podobających się sobie tylko ludzi, to ich rola polega nie na hamowanym przez innych dążeniu do małżeństwa, lecz jedynie na prowadzeniu dowcipnej rozmowy, nie zobowiązującym do niczego flircie i na spędzaniu czasu na wspólnych herbatkach, przyjęciach i innego rodzaju spotkaniach. Postacie pokojówek i służących, nieobecne w dramacie mieszczańskim, znów powracają do akcji jako towarzyszk swych pań, potrzebne im tym razem do kontynuacji rozmów dotyczących czasem tematów poruszonych w salonie.

Kończąc tę część wywodów, która odnosi się do rozmieszczenia postaci w dziele dramatycznym, trzeba podkreślić, że i w tej dziedzinie dokonywały się w ciągu lat znaczące przemiany, uzależnione i od potrzeb danej odmiany gatunkowej, i od zamysłów twórczych dramatopisarzy. Polegały one głównie na urozmaiceniu i rozszerzeniu ustalonego modelu kompozycji postaci, na stopniowym jego wypieraniu przez inne układy, aż do całkowitej zmiany w określonych gatunkach, oraz na wprowadzaniu innych typów osób występujących, potrzebnych do realizacji nowych celów, nakreślonych przez autora, np. błazen Gura Filatacz z *Mizantropa przeistoczonego* ma symbolizować przywiązanie bohatera do starych zwyczajów; pomocnicze postacie dziewcząt, śpiewających w operach komicznych pieśni ludowe i obrzędowe (*Młynarz-czarodziej, oszust i swat, Sankt-Petersburski dom targowy*), manifestują związek tych utworów z kulturą ludową; drugorzędne postacie z *Synalka szlacheckiego* (Kutiejkin, Cyfirkin, Wralman, Jeriemiejewna, Triszka) kształtują tło społeczno-obyczajowe tej komedii.

Powtórzyć raz jeszcze warto, iż znaczącym osiągnięciem dramaturgii doby Oświecenia w dziedzinie kreacji postaci były próby przebrnięcia przez czarno-biały schemat w podziale bohaterów. W wielu dramatach zaobserwować można większe zainteresowanie się życiem wewnętrznym owych bohaterów, pokazanym na razie jeszcze tylko poprzez burze, wahania i rozterki duchowe, jak i przez niewielkie zmiany osobowości pod wpływem działania czynników zewnętrznych. Celem tych przemian było dążenie dramaturgów do stworzenia postaci oryginalnych, bardziej zbliżonych do życia realnego (Gur Filatacz, Jeriemiejewna i in.) i związanych nierozzerwalnie z rzeczywistością rosyjską. Pod tym względem sporo z omawianych tu sztuk, zwłaszcza tych, które ukazują mieszkańców prowincji rosyjskiej i przedstawicieli środowiska urzędniczego, antycypuje tematykę i bohaterów dzieł komediowych Mikołaja Gogola.

## ROZDZIAŁ IV

# Konstrukcje słowne

Wszystkie cechy charakterystyczne metody twórczej i gatunku dramaturgii lat 1765—1825 przejawiały się również, a może przede wszystkim, w każdej z form wypowiedzi językowych, składających się na ówczesny dramat. Najwcześniejszy kontakt odbiorcy z poetyką i wymową ideową dzieła dokonywał się poprzez odczytanie zapisu tytułu<sup>1</sup>. Ze względu na specyfikę swej konstrukcji (dwucłonowość), odpowiadającej zresztą panującej wówczas konwencji literackiej, tytuł miał bardzo szerokie możliwości wypowiadania się o sztuce, którą rozpoczynał. Niekiedy można go było nawet nazwać swoistym mikroutworem, poprzedzającym utwór duży, kompozycją zawierającą załączki wszystkiego tego, co potem zostało rozwinięte we właściwym dziele. Zapowiedź tytułowa informowała zatem i o tematyce utworów dramatycznych (*Sędziowskie imieniny*, *Młynarz-czarodziej*, *oszust i swat*, *Sankt-Petersburski dom targowy*), i o ich bohaterach głównych (*Samochwał*, *Subiekt*, *Gaduła*, *Niezdeterminowany*, *Obłudnik*), a nawet zapoznawała czytelnika z układem intrygi, głównym zdarzeniem, wątkami, charakterem przebiegu akcji, finałem (*Rozrzutnik przez miłość nawrócony*, *Zaręczyny Kutiejkina*, *Mizantrop przeistoczony* albo *Jarmark w Lebiediani*, *Wielkoduszność* albo *Pobór rekruta*, *Cnota nagrodzona*, czyli *Kobieta, jakich mało*, *Liza* albo *Skutki dumy i uwiedzenia* itp.).

Jedną z ważniejszych funkcji części tytułowej dramatu jest, jak się zdaje, informacja o jego wymowie ideowej czy po prostu sugestia dotycząca jednej z ważniejszych jego myśli, np. *Dziw nad dziwy*, czyli *Uczciwy sekretarz*, *Cnota nagrodzona*, czyli *Kobieta, jakich mało*, *Nie*

---

<sup>1</sup> Szerzej o funkcjach tytułu w dramacie doby Oświecenia mówi autorka niniejszej pracy w artykule pt. *Tytuł w strukturze ideowo-artystycznej dramatów rosyjskich z lat 1760—1825*, znajdującym się w druku w: „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”. T. 11. Red. G. Porębina.

wszystko złoto, co się świeci, Narzeczeni, czyli Jak długo żyjesz, tak długo się uczysz, Niestety z powodu karety. Wymienione tytuły pozwalają też snuć domysły na temat stosunku samego autora do zawartości treściowej jego dzieła. Z wielu nazw tytułowych przebija, tak charakterystyczny dla metody twórczej osiemnastowiecznych dramaturgów, humor, sarkazm, satyra, ironia, a także dydaktyzm i moralizatorstwo. Zestawienie pozornie uzupełniających się, ale właściwie się wykluczających zwrotów: *dziw nad dziwy* i *uczciwy sekretarz*, technie ironią i krytycyzmem. Satyra przebija z połączenia przymiotnika *ambitny* z dość prozaiczną nazwą *wierszopis* w tytule dzieła Nikolewa. Pouczająco brzmi tytuł-przysłowie *Nie wszystko złoto, co się świeci* lub *Jak długo żyjesz, tak długo się uczysz*. Traktowanie komedii jako utworu, którego treść powinna uczyć za pomocą śmiechu i satyry, zawarte jest w tak niewymyślnych tytułach, jak *Mąż w roli pustelnika, czyli Lekcja dla żon* (1808) Iwanowa czy *Lekcja dla córek* (1806—1807) Iwana Kryłowa (1768—1844).

Niekiedy tytuł pozwalał łatwo zorientować się, z jaką odmianą gatunkową czy też typem dramatu będziemy mieli do czynienia. Tytuły: *Samochwał*, *Gaduła*, *Niezdeterminowany* — upewniały, że opatrują one komedię charakteru, nazwy zaś *Przyjaciel nieszczęśliwych*, *Liza albo Skutki dumy i uwiedzenia* rozpoczynały niewątpliwie dramat łzawy. Niektóre zwroty tytułowe zaznaczały przynależność danej sztuki do przejściowych form dramatycznych, gdyż mówiły o zmieszaniu dwóch różnych linii w jednym dziele, np. *Mizantrop przeistoczony albo Jarmark w Lebediani*. Druga część tytułu sugeruje, że czytając komedię, możemy zetknąć się z życiem codziennym i obyczajami prowincji. Pierwsza, kontrastująca z drugą, zapowiada zdarzenia związane z postacią spotykaną w dramaturgii klasycystycznej i występującą też w literaturze sentymentalnej — mizantropem<sup>2</sup>. Skrzyżują się zatem w utworze Kopjowa dwie odmienne linie, tworzące podstawę dwóch różnych wątków, których połączenie w jednym dziele stanowi próbę rozbicia narzucanej przez poetykę klasycyzmu jedności akcji i czystości gatunku. Jak widać, tytuł staje się też swoistym manifestem przeciwstawnej do tradycyjnego dramatu metody twórczej, treści i formy. Stanowiące niewyszukaną metaforę, brzmiące czasem bardzo naiwnie i śmiesznie, tytuły sztuk analizowanego okresu zawierały jednak w sobie bardzo wiele istotnych treści i były pierwszym budującym wprowadzeniem do dzieła dramatycznego.

W niektórych sztukach nie zawsze zaraz po tytule występował spis osób. Zdarzało się dość często, zwłaszcza właśnie w dramaturgii, o ja-

<sup>2</sup> Zwraca na to uwagę B i e r k o w w swej książce: *История русской комедии...*, s. 336.

kiej tu mowa, że następną konstrukcją słowną była dedykacja kryjąca w sobie sporo wiadomości dotyczących samego dzieła, a nie tylko osoby, której była poświęcana. Zaczynała się zwykle od tradycyjnego obszernego zwrotu, wymieniającego wszystkie tytuły owej osoby, jej imiona i nazwisko. Potem następowało wyliczenie cnót adresata, zapewnienia o żywym do niego wielkim szacunku, a dalej prośba o przychylne przyjęcie dzieła pisarza, które było zazwyczaj określane przez niego samego jako w zasadzie niegodne pochwał, niedoskonałe artystycznie, ale za to zawierające treść zasługującą na uwagę. Dedykujący podkreślał przede wszystkim fakt, iż jego utwór jest napiętnowaniem pewnych wad ludzkich, na jakie wyczulona jest także osoba, której dane dzieło jest poświęcone. Krytyka przywar ludzkich to najczęściej wymieniana cecha w dedykacji utworu dramatycznego, a zaznaczanie jej świadczyło, iż zgodnie z panującym ówczesnie przekonaniem była to najważniejsza zaleta dzieła scenicznego (szczególnie komedii). Przede wszystkim więc wskazywał dramaturg na istotę swego trudu — pouczanie poprzez pokazanie w ujemnym świetle wad i występków ludzkich, prosząc jednocześnie o pobłażliwość i wyrozumienie w sądach dotyczących kształtu artystycznego jego dzieła (np. Wieriołkin w dedykacji do *Solenizantów*). W wielu przypadkach dedykacja była pisana w celu podkreślenia związku dramatopisarza z osobą, dla której dzieło rzekomo było tworzone. Jeśli adresat był jednostką wysoko postawioną i wpływową, poeta przez zwrócenie się do niego mógł liczyć na pewne względy dla swego utworu i rozpropagowanie go w szerszych kręgach towarzyskich. Niekiedy zaś dedykacja była jeszcze pretekstem do podkreślenia innych zalet ofiarowywanego dzieła lub jego cech, na które należało zwrócić baczniejszą uwagę. Poznajemy przez to sylwetkę pisarza, a raczej to, co on sam myślał o swoim dziele, co podkreślał w nim jako najważniejsze. Czasami wszakże była to tylko maska, ponieważ dramatopisarz, wysuwając na plan pierwszy jakieś cechy swojej komedii, celowo odwracał uwagę od tych naprawdę ważnych, lecz może zbyt śmiałych w sensie ideologicznym, które jednakże chciałby przekazać większemu gronu czytelników. Oddaje zatem pisarz w dedykacji swój utwór pod opiekę osoby, której nazwisko, umieszczone zaraz na pierwszej stronicy, miało mu przynieść popularność, uspić czujność cenzury i otworzyć drogę na deski sceniczne. Myślał o tym niewątpliwie Kapnist, dedykując swą komedię satyryczną *Matactwa* carowi Pawłowi I. Nie wspominając nic o krytycyzmie utworu i satyrze na funkcjonowanie aparatu administracyjnego Rosji, poeta powiada, że przedstawił tylko przekupstwo urzędników i podłość donosicielstwa, a uczynił to z tego względu, by w jakiś sposób okazać się pożytecznym dla państwa oraz pomóc młodemu i sprawiedliwemu monarsze w jego słusznej walce z wszelkim złem.

Usiłowanie pozyskania względów dla swego dzieła, wymienianie jego zalet i wad wzbudzało na pewno ciekawość czytelnika, przygotowanego już w pewnym sensie przez odczytanie tytułu do właściwego odbioru danego dramatu. Na szczególne zainteresowanie pod tym względem zasługuje jednakże inna jeszcze forma wypowiedzi słownej, towarzysząca tekstowi dzieła dramatycznego, występująca głównie w komediach Łukina. Zamieszcza on mianowicie po tytule przedmowę napisaną w stylu swobodnego monologu, uprzedzającego ewentualne pytania czytelnika, jego zarzuty i pochwały pod adresem prezentowanego utworu. Rzecz charakterystyczna, że wstęp taki pisze Łukin nieco później, dopiero po wydaniu książkowym, po sukcesie scenicznym, jaki odniosły jego dwie sztuki: *Rozrzutnik przez miłość nawrócony* i *Kupiec galanteryjny*. W przedmowie do tej pierwszej wyjaśnia na początku, że to właśnie powodzenie, jakie dzieło zdobyło wśród widzów, skłoniło go do napisania wstępu i przedstawienia w nim przyczyn owego powodzenia, a także chęć wyłożenia i wyjaśnienia wszystkich tych powodów, jakie przyczyniły się do powstania komedii. Poza tym pisarz w swym traktacie (bo tak też omawianą formę wypowiedzi można nazwać) odpowiada również na zarzuty krytyków.

Po długich wywodach na temat pożytku społecznego, jaki niesie sztuka sceniczna, wytykająca i ośmieszająca wady ludzkie, po objaśnieniu przyczyn wyboru tematu, obszernej charakterystyce szkodliwości nałogowej gry w karty (tu przytacza dramatopisarz nawet przykłady takiej szkodliwości) przystępuje Łukin w swej rozprawie do wyłożenia poglądów na dramatopisarstwo w Rosji, na rolę przekładów i przeróbek wzorów zachodnioeuropejskich oraz przechodzi do omówienia kształtu artystycznego *Rozrzutnika przez miłość nawróconego*. Czyni to w formie odpowiedzi na zarzuty i ewentualne wątpliwości odbiorcy. Wyjaśnia, na czym polegają zastosowane w jego dramacie sposoby kreowania rzeczywistości przedstawionej. I tak ukazuje się nam konkretna wizja poglądów estetyczno-literackich Łukina, pierwszego poważniejszego teoretyka rosyjskiego dramatu i teatru posumarokowskiego. Pisarz stwierdza na wstępie, iż nie miał rodzimego wzoru oryginalnej, prawdziwie rosyjskiej komedii, z której mógłby czerpać, oparł się więc na sztuce francuskiego pisarza Destouche'a, przerabiając ją jednak tak, że w rezultacie powstało dzieło odbiegające niemalże całkowicie od pierwowzoru. Łukin wylicza wszystko, co nowego do utworu swego wprowadził, nazywając ten proces dostosowaniem wzoru obcego do rzeczywistości rosyjskiej. Była to główna myśl, jaką popularyzował we wszystkich swych traktatach dotyczących sztuki dramatopisarskiej. Ponieważ, twierdzi dalej autor, jego utwór jest pierwszym przykładem komedii nowego typu i zarazem pierwszym jego dziełem dramatycznym, przeto jest doń bardzo



przywiązany i chętnie wyjaśnia jego strukturę czytelnikowi. Tłumaczy więc, dlaczego *Rozrzutnik* jest pięcioaktówką, zmieszanie zaś w nim dwóch gatunków: komedii satyrycznej i łzawej, motywuje dążeniem do zaspokojenia gustów całej publiczności, zarówno tej, co lubi wesołe komedie, jak i tej, która wolałaby się wzruszać, oglądając dzieje bohatera. Następuje potem omówienie postaci występujących oraz gry odtwarzających ich aktorów. Dokładna lektura obszernego traktatu-przedmowy do komedii upewnia odbiorcę w przekonaniu, że jej autor występuje tu jako zdecydowany przeciwnik niektórych założeń klasycyzmu, poszukujący dla dramatu takiej formy, jaka uczyniłaby zeń oryginalny, do tej pory niespotykany w literaturze rosyjskiej utwór. Jako przykład podjętych przez siebie prób Łukin załącza swego *Rozrzutnika*, którego odbiór po uprzednim przeczytaniu wstępu staje się znacznie łatwiejszy, ponieważ wszystkie wątpliwości, jakie mogłyby się podczas jego lektury nasunąć, zostały wcześniej wyjaśnione. Przedmowę pisarz czyni częścią składową komedii, nieodzowną tak jak tytuł i inne składniki jej struktury.

Teorię z praktyką łączy Łukin także w kolejnej swej sztuce *Kupiec galanteryjny*. Tu po tytule, ale jeszcze przed wstępem, umieszcza list do przyjaciela Bogdana Jelczaninowa, mający w początkowej części charakter dedykacji wyliczającej zalety adresata i zawierającej podziękowanie za zachęcenie do pracy nad wymienioną jednoaktówką. Dalej opisuje Łukin sen, jaki miał, kiedy kładł się spać po nieudanych próbach przetłumaczenia komedii *Boutique de Bijoutier*, stanowiącej podstawę jego *Kupca galanteryjnego*. W śnie owym autor znalazł się w teatrze i rzekomo widział wymienioną sztukę nie w wiernym jej tłumaczeniu, lecz w formie zmienionej, z wprowadzonymi nowymi postaciami, działającymi w tak niezwykłym miejscu, jak sklep, do którego postacie te wchodziły i wychodziły, by się już wcale nie pojawić w czasie trwania akcji. Bardzo to się spodobało autorowi, który po przebudzeniu natychmiast zapisał komedię tak, jak ją widział we śnie. W ten sposób Łukin usprawiedliwiał swą przeróbkę obcego wzoru i nadaną jej nową formę. W końcowych fragmentach listu do przyjaciela, opisujących przebudzenie ze snu, Łukin tak powiada o oglądanej w nim sztuce:

[...] проснувшись и повторив всё виденное и слышанное, взял перо и записал [...] Но мне не захотелось назвать её *Галантерейщиком*; это бы значило чужое слово написать нашими буквами, и для того назвал я её *Щепетильником*, и в защищение одного слова принуждён написать предисловие.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> В. И. Лукин: *Щепетильник*. В: *Русская комедия и комическая опера...*, s. 90.

Słowa o konieczności napisania po liście przedmowy porównującej francuskich kupców galanterijnych i towarów, jakimi handlują, z rosyjskimi składają się na wiele mówiące sformułowania. Dramatopisarz stwierdza, iż istnieje rosyjski odpowiednik określenia takich kupców i dokładnie go omawia, podkreślając w ten sposób, że sztuka o rosyjskiej rzeczywistości, musi być też nazwana po rosyjsku. W zakończeniu wyraża żal, że jego jednoaktówka z wielu powodów nie bardzo nadaje się do wystawienia w teatrze, lecz ma nadzieję, że i przeczytana może przynieść nie mniejszy pożytek. Owe powody to brak intrygi miłosnej i tradycyjnej dynamicznej akcji z punktem kulminacyjnym — komponenty, bez których nie mogła istnieć typowa sztuka klasycystyczna.

Niezwykła dbałość i troska o właściwe zrozumienie utworu, chęć demonstrowania nowych poglądów na rolę teatru i dramatopisarstwa w Rosji i wciągnięcia w te sprawy czytelników, a jednocześnie usprawiedliwienie swych, dość śmiałych w tej dziedzinie, poczynań charakteryzuje obie przedmowy Łukina do jego najlepszych dzieł komediowych. Te traktaty literackie są świadectwem dużej wiedzy teatralnej ich autora, dobrego rozeznania w potrzebach ówczesnego komediopisarstwa, w upodobaniach publiczności, wątpliwościach krytyki, a także dowodzą, iż autor uświadamiał sobie rolę i znaczenie stworzonych przez siebie przykładów nowego typu sztuk. Wydaje się, że wyjaśnienia Łukina są również pewnym wytłumaczeniem i naświetleniem działalności innych dramaturgów XVIII stulecia, też dążących do przystosowania obcych wzorów do potrzeb rosyjskich.

W tonie nieco żartobliwym i beztroskim, choć w celu podobnym jak u Łukina, napisane jest objaśnienie Nikolewa do jego opery komicznej *Rozana i Lubim*, zamieszczone także zaraz po tytule, przed spisem osób, i również powstałe po wystawieniu sztuki na scenie. Konieczność dodania do swej opery wyjaśnień tłumaczy pisarz ewentualnymi pretensjami i zarzutami krytyków oraz nieprawidłowym odtworzeniem jej na scenie przez niektórych aktorów. W przeciwieństwie do autora *Rozrzutnika* Nikolew wyraża niezadowolenie z gry aktorskiej i podkreśla niezrozumienie nie tylko przez artystów, ale nawet przez niektórych dramaturgów istoty jego sztuki i celowości partii śpiewanych tekstu. Tłumaczy dalej funkcje postaci występujących i charakterystyczne cechy ich języka. Potem dość obszernie wyjaśnia, iż zarzucane mu wzorowanie się na układach przestrzennych dzieł francuskich jest niesłuszne, ponieważ wprowadzenie do akcji gór, lasów i rzek, tworzących krajobraz każdego niemal kraju, nie jest niezbitym dowodem naśladowania obcych wzorów. Tu Nikolew przytacza złośliwie wierszyk o brzęczących natrętnie muchach (ma tu na myśli oczywiście głosy krytyki), które jednak nie są w stanie odwrócić uwagi ludzi od prawdziwego piękna. Kończąc poeta

zauważa z zadowoleniem, że jeden z aktorów dobrze wywiązał się ze swej roli i wyróżnił też doskonałym śpiewaniem kupletów, co stało się bodźcem do poszerzenia opery o cały czwarty akt. Nikolew podobnie jak Łukin niejednokrotnie podkreśla konieczność pisania przedmów i objaśnień, gdyż publiczność rosyjska jest zbyt tradycyjna w swych upodobaniach teatralnych i nie przygotowana na przyjęcie sztuk reprezentujących treściowe lub formalne nowości.

Nieodłączną częścią utworu dramatycznego jest spis osób, stanowiący w nim znaczący łącznik między odbiorcą a treścią dzieła<sup>4</sup>. Jest swoistym streszczeniem, wypowiedzią sugerującą, wokół jakich spraw będzie toczyć się akcja sztuki. Dotyczy to szczególnie dramatów omawianej tu doby, chociażby dlatego, że występowali w nich bohaterowie o znaczących nazwiskach, a pierwszy z nimi kontakt poprzez spis osób dawał już dużo do myślenia i w pewien sposób przygotowywał czytelnika do właściwego odbioru sztuki. Wykaz osób tłumaczy postępowanie postaci, motywuje niektóre, zaskakujące na pierwszy rzut oka, ich czyny. Niekiedy przez dodanie do nazwiska odpowiednich określeń, np. frant, kpiarz, dokonuje pisarz od razu podziału na konkretne typy ludzkie. Spis osób informuje również o stopniu pokrewieństwa, stanie cywilnym i majątkowym bohaterów, ich wieku, profesji i wzajemnej zależności. W operze komicznej Matinskiego *Sankt-Petersburski dom targowy* zwrot „dłużnicy Skwałygina” — jako określenie w wykazie osób uzależnienia między bogatym kupcem a drobnymi sprzedawcami — tłumaczy sens rozpoczynających utwor arii, w których Skwałygin indaguje kupców winnych mu pieniądze, straszy i wymusza termin zwrotu gotówki. Wymieniona w spisie liczba owych dłużników sugeruje nieuchronność konfliktów z wierzycielem. Przypuszczenia te stają się bardziej prawdopodobne, jeśli zwrócimy uwagę na brzmienie nazwisk mówiących, którymi obdarzeni są uczestniczący w zatargu: Pieriebojew (z trudem wiążący koniec z końcem), Protorgujew (ponoszący straty), Smiekałow (sprytny, zmyślny), Razżywin (dorabiający się). Aluzja zawarta w nazwisku Skwałygina (skąpiec, kutwa) pozwala sądzić, iż nie ustanie on w nękanii zależnych od niego materialnie ludzi. A jego związek z rejestratorem Kriuszko-diejem (krętacz, intrygant), którego wybrał na męża swej córki (podkreśla to obecność przy jego nazwisku określenia „narzeczony Chawronii”), jest potwierdzeniem nieuchronności kłótni i zatargów.

Czasami już samo uwzględnienie w spisie osób ich podziału na cnotliwe i występne, nawet bez dodatkowego określenia ich wzajemnych powiązań i zależności, mówi o tym, że konflikty między nimi będą nie-

<sup>4</sup> O roli spisu osób w dramacie wspomina Danuta Danek w swej pracy pt. *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*. Warszawa 1980, s. 138.

uniknione. Występuje to w wypadku, kiedy na dwa przeciwstawne obozy dzielone są postacie reprezentujące to samo środowisko, profesję itp. Bardzo wiele emocji zapowiada zestaw osób w *Sędziowskich imieninach*, gdzie obok sędziego Chamkina figuruje radca Prawdin, sekretarz Cze-  
ston i jeszcze na dodatek załatwiający u sędziego-łapówkarza sprawę Biedniakow. Ostrość zatargu sugerować może przeciwstawienie większej liczby nieuczciwych urzędników sądowych (Kriwosudow, prokurator Chwatajko, sekretarz Kochtin, członkowie Izby Cywilnej: Bulbulkin, Atujew, Parolkin i in.) znacznie mniejszej tych sprawiedliwych i nie-przekupnych (Priamikow, Dobrow). W komedii satyrycznej Sudowszczi-  
kowa zapewnia o nieuchronności konfliktu układ nazwisk: Kriwosudow (z dodaniem, że dopiero co mianowany został przewodniczącym Izby Cy-  
wilnej) i sekretarz Prawdin, występujący po tak znaczącym tytule, jak *Dziw nad dziwy, czyli Uczciwy sekretarz*.

Nieporozumienia i niesnaski, jakie sugeruje spis osób, obejmują rów-  
nież i wątki miłosne. Jeśli przy imieniu bohatera figurują słowa, np. „zakochany w Eugenii”, a przy nazwisku innego „narzeczony Eugenii” (*Nie wszystko złoto, co się świeci*), to oznaczają one wówczas burzliwą intrygę miłosną i konieczność walki o rękę dziewczyny. Przy czym zna-  
czące imię narzeczonego — Pustomielin (gadula, plotący trzy po trzy), kwalifikujące go do postaci negatywnych, zapowiada pomyślny finał dla zakochanego Modesta, co było zresztą zgodne z regułami ówczesnej ko-  
medii dążącej do pokazania triumfu dobra nad złem.

Orientujący się w sztuce dramatopisarskiej widz mógł łatwo rozpoznać ze spisu postaci nie tylko cechy ich osobowości, powinowactwa, wiek, profesję itp., ale, jak można już było zauważyć, także charakter zdarzeń, konfliktów i rozwiązań finałowych. Pod tym więc względem wykaz osób stanowił swoiste streszczenie dramatu, który poprzedzał. W niektórych dramatach obarczony był jeszcze inną funkcją — informował o zdarze-  
niach, jakie miały miejsce w przeszłości bohaterów, sztuka zaś ukazy-  
wała konsekwencję tych zdarzeń. Przykład z komedii łzawej Wieriow-  
kina *Akurat*:

Пулхерия: его дочь, выреченная из злодейских рук.

Пантелей Дементьевич Лежебоков: отставной фендрик, сече-  
ной от своих крестьян плетью, и спасшийся от виселицы бег-  
ством.

Хавронья Поликарповна Лежебокова: его жена, захваченная  
злодейскою толпою, и вышедшая по неволе за муж за одного  
из злодейских старшин.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> М. И. Верёвкин: *Точь в точь. Комедия в трёх действиях*. С.-Петербург 1785, s. 3.

Informacja o córce wojewody tłumaczy zamieszczone na początku komedii obszerne, przerywane ciągłym płaczem, jej monologi o swojej ciężkiej i dwuznacznej sytuacji. Wyjaśnienia dotyczące Leżebokowej sprawiają, że skierowana do Trusickiego jej prośba o przywrócenie miejsca przy pierwszym mężu Leżebokowie nie zaskakuje odbiorcy. Zaprezentowany przez Wieriowkina spis osób stanowi zatem jakby przedakcję jego sztuki, ponieważ zastępuje pierwsze jej sceny, które zazwyczaj wprowadzają widza w mające nastąpić wydarzenia. Uważna lektura spisu pozwala również na określenie odmiany gatunkowej dramatu. Porwanie przez bandytów Pulcherii oraz wybawienie jej przez Miłoja, co sugeruje nazwanie go młodym dowódcą oddziału przeznaczanego do zlikwidowania bandy, stwarzają niewątpliwie nastrój dramatyczny i mogą być określone mianem nieszczęścia stanowiącego przyczynę łez i ubolewań. Historia Pulcherii składa się więc na wątek łzawy. Natomiast obecność w spisie osób urzędników, w tym wojewody o nazwisku oznaczającym tchórzostwo, a także postaci, których określenia brzmią humorystycznie, jak np. wymieniany już Leżebokow czy Kapielkin, nazwany pięćdziesięcioletnim niedorostkiem, obiecuje intrygę komediową. Z wykazu osób wnioskujemy zatem również o metodzie twórczej ówczesnego dramatopisarza. Z podziału na cnotliwych i grzesznych, z sensu nazwisk znaczących oraz z dodanych do nich atrybutów przebija tak charakterystyczny dla komedii humor, satyra, ale też dydaktyzm, natomiast czułość i litość i łzawość dramatu mieszczańskiego ujawnia się w nazwiskach typu Biedniakow, Dobrosierdow, Czadolubow (kochający dzieci).

Zestaw postaci występujących pozwala też niekiedy snuć pewne domysły na temat wymowy ideowej dzieła. Możliwe jest to jednakże wówczas, gdy połączymy z jego znaczeniem wymowę tytułu, dedykacji czy bardzo rzadko występującego motto. Fiodor Kokoszkina po znaczącym tytule swej komedii *Wychowanie — oto posag* umieszcza motto zaczerpnięte nieprzypadkowo z *Synalka szlacheckiego* i głoszące słowami Staroduma „[...] имей сердце, имей душу — и ты будешь человек во всякое время.”<sup>6</sup> Tym zestawieniem poeta powiedział już prawie wszystko, sformułował główną myśl swojego utworu, osoby zaś, z bardzo dokładnym ich opisem, podobnie jak u Wieriowkina, tę myśl uzupełniają jedynie, a może raczej rozbudowują. W spisie bowiem występują dwie siostry, czerpiące wiedzę o życiu z różnych źródeł: starsza Zofia — wychowana w instytucie dla panien, młodsza Lija — w pensjonacie prowadzonym przez francuską figurantkę. Za pomocą takiego przeciwstawienia Kokoszkina wyraża swoją dezaprobatę dla wychowywania młodzieży przez cudzoziemców, w dodatku do zawodu nauczyciela nie przygotowanych.

<sup>6</sup> Ф. Ф. Кокоскин: *Воспитание, или Вот приданое*. В: *Стихотворная комедия...*, s. 644.

Taki pogląd manifestuje poeta nawet przez imiona dziewcząt: Zofia oznacza mądrość, jest imieniem niewymyślnym, natomiast Lija brzmi bardzo pretensjonalnie. Zapatrywania dramaturga na sprawę wychowania pogłębione zostają też przez porównanie narzeczonych obu panien. W wykazie osób przyszły mąż starszej został określony jako młody porucznik, spełniający doskonale wszystkie swe obowiązki i wychowany przez ojca w sposób prosty, ale z zastosowaniem wszystkich reguł surowej moralności i dobrych obyczajów, z kolei adorator młodszej — jako młodzieniec kształcący się w niemieckich uniwersytetach i za swoje wybryki oddany pod nadzór marszałka miejscowej szlachty.

Zdarza się również, że do zwrócenia uwagi na znaczenie ideowe dramatu przyczynia się występująca po spisie osób informacja o miejscu akcji. W komedii Iławej Wieriołkina *Tak być powinno* zdanie „Действие в одном из самых отдаленнейших от столицы городе”<sup>7</sup> ma na celu złagodzenie bardzo krytycznych spostrzeżeń na temat działalności urzędników sądowych przez usprawiedliwienie, że wszystko będzie się odbywać na dalekiej prowincji, do której nie docierają żadne kontrole. Można to przyjąć jednak za tłumaczenie pozorne, i to raczej przed cenzurą, ponieważ wypowiedź tę można zrozumieć inaczej: przez umieszczenie wydarzeń jak najdalej od stolicy pisarz wzbudza czujność odbiorcy i zmusza do zastanowienia się, dlaczego właśnie tak się dzieje, z jakiego powodu wymienia się tu i szczególnie podkreśla oddaloną prowincję. Pewne sugestie nasuwa w związku z tym lektura spisu osób, zawierającego mówiące nazwiska negatywnych postaci urzędników.

Wydaje się, że również Kropotow przez podkreślenie, iż akcja jego komedii satyrycznej *Fomuszka, wnuczek babuni* będzie się odbywała w mieście Niebywałowie (nie istniejącym), pragnie zwrócić szczególną uwagę na niezwykłość składających się na jego dzieło zdarzeń. W tym wypadku wszakże owa niezwykłość ma w pierwszym rzędzie spotęgować krytyczny stosunek widza do przedstawionej rzeczywistości i podkreślić to, że mowa jest o czymś wyjątkowo złym i szkodliwym.

Analizowane funkcje wymienionych konstrukcji słownych ograniczały się przede wszystkim do wprowadzenia odbiorcy dramatu w jego wartość treściową i ideową oraz do zaznajomienia z elementami metody twórczej, kompozycji i najważniejszymi cechami gatunkowymi. Jednakże wymowa tytułu, dedykacji, motta lub wykazu osób była tak kształtowana przez dramaturga, iż stawała się jasna i całkowicie zrozumiała dopiero po lekturze samego utworu dramatycznego. Sztuka formułowania wypowiedzi omówionych struktur językowych polegała niejako na zmuszaniu czytelnika do ponownego ich odczytania, już po prze-

<sup>7</sup> М. И. Верёвкин: *Так и должно. Комедия в пяти действиях*. Москва 1788.

myśleniu tekstu całego dramatu, gdyż zawierały jedynie w załączku to, co szerzej rozwijało się w zdarzeniach utworu, poprzez jego najważniejszą strukturę słowną — dialog.

Jednym z ważniejszych zadań dialogu jest oczywiście organizowanie walki dramatycznej, opartej na działaniach dwóch przeciwstawnych grup postaci i będącej podstawą kompozycji utworu scenicznego. W rosyjskim dramacie doby panowania ideologii Oświecenia zadanie to ma w pewnym sensie sobie tylko właściwy charakter. Stwierdziliśmy już tu wcześniej, iż w komediach tego czasu i w różnych ich odmianach występuje wyraźne zwolnienie tempa akcji, będące wynikiem złagodzenia przebiegu walki przeciwności przez zmniejszenie liczby perypetii na rzecz obszernych dialogów, stanowiących podstawę walki argumentami słownymi, perswazją i pouczeniem. Przez całe pierwsze dwa akty komedii *Tak być powinno* w zasadzie nic się nie dzieje, ponieważ składają się na nie przeważnie dialogi młodego Doblestina z babcią jego ukochanej — Zofii. Stara się w nich bohater przekonać babkę o swojej przychylności, pozyskać jej względy i skłonić do wydania wnuczki za niego za mąż. W sztuce Pławilszczikowa *Bracia Swojeładowowie albo Niepomyślność lepsza od pomyślności* starszy brat, narzeczony lekkomyślnej Wietrany, a jednocześnie typowy rezoner komediowy, w większości scen w rozmowach z nią prawi jej morały i pragnie nakłonić do zmiany usposobienia. W tym wypadku długie dialogi, składające się w większej części z tyrad wygłaszanych przez Nestora, mają wykazać bezskuteczność słownych perswazji, ponieważ próżna wdowa mądrzeje dopiero „po szkodzie”. Zdarzenia, jakie rozwijają się pod koniec komedii, przekształcają ją o niewłaściwości swojego postępowania. Przeważnie jednak nieliczne perypetie służą do potwierdzenia słuszności przydługich wywodów, składających się na dialogi sztuki i zawierających najczęściej zapewnienia o niezawodności wymienianych często przez mówiącego sentencji i powszechnie znanych prawd życiowych.

W komedii poważniejszej dialogi związane z występującymi w niej zdarzeniami dość często od tych zdarzeń odbiegają, by przyjąć formę wymiany poglądów na tematy bezpośrednio nie dotyczące samej akcji sztuki. Dialogi są umotywowane sytuacją dramatyczną (spotkanie długo nie widzących się przyjaciół, wizyty konieczne dla dalszego rozwoju wydarzeń), lecz szybko zbaczały z tematu przez sytuację tę wytyczonego. W komedii satyrycznej Kopjowa *Mizantrop przeistoczony* powracająca z porannego spaceru księżniczka wszczyna dyskusję ze swym bratem na temat piękna wiejskiej przyrody. Wkrótce jednak jej uwagi przeradzają się w przeciwstawienie wsi miastu i w opis pułapek, jakie miasto szykuje dla uczciwych ludzi. Zresztą jej zachwyty wiejskim pejzażem bardzo mało mają w sobie spontanicznej uczuciowości, są tylko pretek-

stem do wygłoszenia mądrych i słuszych poglądów na temat ludu wiejskiego i atmosfery życia wieśniaczego, co nie jest potrzebne do zmiany biegu akcji. Podobnie dzieje się w innym fragmencie dzieła, kiedy hrabia Dostojnow opowiada księciu o swoich wojennych ekspedycjach. Wydaje się, iż rozmowę taką przytacza autor, by pokazać, jak trudną drogę musi przebyć uczciwy człowiek, zanim otrzyma odznaczenie, wyższy stopień wojskowy i inne zaszczyty, jakie zdobył właśnie Dostojnow. Nawet w scenach nieoczekiwanych spotkań, które powinny być jedynie pretekstem do okazania uczuć radości, zwłaszcza jeśli spotykają się rozłączeni niegdyś narzeczeni, jak w przypadku księżniczki i hrabiego, dialogi przesycone są długimi umoralniającymi i dydaktycznymi treściami, opóźniającymi bieg wydarzeń.

W komedii Fonwizina *Synalek szlachecki*, choć akcja jest dość wartka, również nie brakuje pouczających myśli, nie związanych bezpośrednio ze sprawami wychowania młodzieży i samowolą szlachecką. Wystarczy wspomnieć tu dysputy Staroduma z Zofią i Prawdinem, by przekonać się łatwo, iż są one niczym innym jak wyłożeniem, głównie przez Staroduma, wszystkich najważniejszych ideałów Oświecenia. Podobne są dialogi większości postępowych komedii satyrycznych. Ich błaha i ledwie zarysowana intryga miłosna była jedynie pretekstem do rozmów odzwierciedlających ideały ówczesnej epoki, których rzecznikiem był sam dramatopisarz. Zatem owe długie dysputy, wpływające na osłabienie dynamiki akcji, stanowiły podstawową ośnowę do tworzenia ideologii utworu. Nie zawsze wszakże udawało się pisarzowi wpleść tego typu dialogu w zdarzenia sztuki tak, żeby nie sprawiał on wrażenia zbędnego lub mało uzasadnionego. W komedii Iławej *Akurat* wydarzenia toczą się w czasie buntów chłopskich, o których autor wspomina w spisie osób i określa (jak się zdaje, tylko dla pozorów) grasowaniem szajki bandytów. Wszyscy bohaterowie są przez zamieszki poszkodowani: wojewoda uciekł z posterunku i teraz obawia się z tego powodu reakcji władz wyższych, innych ograbiono z dobytku materialnego, Pulcheria została zniesławiona. Ale na temat samego buntu nikt z nich nic nie mówi, bo nie o to chodzi w dziele Wieriwkina. Informacje o rozruchach chłopskich mieszczą się natomiast w jego sferze ideowej. Są one włożone w usta rozmawiających z sobą byłych żołnierzy, obecnie pracujących u wojewody. Sprzątając ogrodową altanę, komentują oni zachowanie Trusickiego podczas napadu buntowników, potem niepostrzeżenie przechodzą do rozmowy na ich temat i zaczynają podziwiać siłę oraz sposoby walki chłopów. Dialog ten, choć nie zaskakujący, zbędny jest dla rozwoju zdarzeń sztuki, potrzebny jednak do ukazania założeń ideowych jej autora. Rozmowa żołnierzy narusza jednolitość struktury komedii i podważa mistrzostwo sztuki dramatopisarskiej jej twór-



cy. Zgodnie bowiem z regułami, iż w dziele dramatycznym nie może istnieć nic zbędnego, dialogi potrzebne do nadania ostatecznego kształtu wymowie ideowej muszą być uzasadnione lub stwarzać wrażenie niezbędnych.

Rola dialogu, polegająca na zwolnieniu tempa akcji przez wykorzystanie go do wymiany poglądów na tematy mało związane z treścią sztuki, łączy się niewątpliwie, a nawet przede wszystkim, z jego funkcją ideową. Dialog jest w takim wypadku pozbawiony momentami swego najważniejszego zadania — posuwania naprzód biegu zdarzeń, by na pewien czas dać bohaterom dramatu możliwość wypowiedzenia się na tematy dotyczące różnych dziedzin życia społecznego i politycznego. I to jest jedna z ważniejszych cech dramatopisarstwa omawianego okresu, występująca w szczególności w komedii satyrycznej, lecz nieobca dramatowi mieszczańskiemu.

W tym wszakże gatunku obszerne dialogi przerywające perypetie były bardziej związane z tematem całego utworu. W sztuce Iwanowa *Cnota nagrodzona, czyli Kobieta, jakich mało* szlachcic Matwiejew proponuje znajdującą się w dwuznacznej sytuacji Zofii małżeństwo i w dialogach (składających się na większą część dramatu) stara się wytłumaczyć bohaterce nieodczowność tego czynu. Wygłasza pouczające ty-rady na temat życia małżeńskiego, cnót prawdziwej żony i matki itp. Zofia zaś wyklada swoje racje, dotyczące tego samego tematu, lecz z podkreśleniem wierności małżeńskiej. Dyskusje owe wpływają na statyczność akcji rozwijającej się sprawniej dopiero w końcowych fazach utworu Iwanowa. Podobne rozmowy na temat życia rodzinnego czy nierówności społecznych, wchodzących w grę przy zawarciu małżeństwa, toczą w dramacie Sandunowa *Ojciec rodziny* bogaty szlachcic Czadolubow z ubogim malarzem Biedniakowem, którego córka zakochała się w synu Czadolubowa. Dialogi zawierają wiele pouczeń, sentencji życiowych, ale są przy tym ściśle związane z treścią głównych wątków dzieła.

Na podstawie analizowanych przykładów stwierdzić można, że na dialog zwalniający tempo akcji miał niemały wpływ dydaktyzm, nieodłączna cecha całej ówczesnej dramaturgii. Celami dydaktycznymi przede wszystkim kierował się autor, kiedy w usta swych bohaterów wkładał wszystkie przydługie repliki. W najwyższym stopniu zjawisko to przejawiało się w komediach pozbawionych walki przeciwieństw w tradycyjnym jej pojęciu: *Kupiec galanteryjny*, *Alchemik*, *Zaręczyny Kutiejkina* itp. Sztuka Łukina, jak pamiętamy, składa się z rozmów kupca z klientami, rozmów pełnych pouczeń i przykładów właściwego postępowania. W jednoaktówkach Pławilszczikowa rywalizacja kandydatów do ręki dziewczyny polega nie na działaniu, lecz na argumentach słownych, zawartych w dialogu, na którego treść składają się przeważnie

przechwałki i wymienianie przez ewentualnych przyszłych mężów swych zalet. Pouczający jest tu też finał konwersacji bohaterów, podsumowanej przez rezonera wypowiedzią, że chwalenie siebie samego nie ma sensu, a dobre cechy powinno się okazać w działaniu.

Dydaktyzmowi komedii doby Oświecenia towarzyszy perswazja, przekonywanie i namawianie postaci do takiego a nie innego postępowania. Retoryka charakteryzuje repliki także w dramatach łzawych, nawet dialogi wywołane tak wyjątkową sytuacją, jak nagłe rozstanie, nieoczekiwane spotkanie, spadające na bohaterów, jak przysłowiowy grom z jasnego nieba, nieszczęście itp. Największy wstrząs nie jest w stanie zahamować pouczających wywodów i opartych na rozumnym podejściu do rzeczywistości, dobrych w każdej sytuacji rad. W dramacie płacziwym Chieraskowa *Przyjaciel nieszczęśliwych* ubogi Pamfil, aby zdobyć pożywienie dla dzieci, prosi o jałmużnę, nie otrzymawszy jej jednak, zmuszony jest kraść. Napada na człowieka, który mu jednak potem przebacza, bo rozumie jego trudne położenie. Starając się jednak uspokoić zrozpaczonego starca, wygłasza przy tym umoralniającą tyradę, zaczynającą się od nie pozbawionych słuszności słów: „Правда, что лучше бы просить помощи у людей, нежели грабить их, но часто не чувствуют богатые нужды бедных и без помощи их оставляют [...]”<sup>8</sup> Tak więc nawet w dialogach, którym towarzyszą sceny wyrażające głębokie wzruszenie i przeżycie, znajduje się miejsce na rozsądne porady, wpływające na osłabienie tempa akcji, a także na spadek emocji bohaterów i samego widza. W podobny sposób tłumi emocje zakochanego Lubima jego ojciec, wygłaszający tyrady o niemożliwości połączenia się osób nierównych pochodzeniem i stanem majątkowym (*Ojciec rodziny*).

Z analizowanych tu funkcji dialogu wynika ich ścisły związek ze zjawiskiem monologizacji tego dialogu<sup>9</sup>. W dyskusjach na poważne tematy (w komedii satyrycznej) czy rozmowach mających na celu pouczenie danej postaci przez inną (we wszystkich gatunkach dramatu) zawsze występowała tendencja do przekształcenia dialogu w monolog osoby, która miała większe doświadczenie życiowe, rozeznanie w dziedzinie będącej tematem konwersacji lub szczególne predyspozycje do udzielania rad i powody do prawienia morałów. Rozróżniamy w takich przypadkach kilka typów monologizacji: kiedy jeden z rozmawiających poczuwa się do winy i bez wtrącania się słucha pouczeń karcącego, przezywając je jedynie po to, by przytaknąć mówiącemu; gdy słuchający

<sup>8</sup> М.М. Херасков: *Друг несчастных, слезная драма*. В: *Российский театр...*, ч. VIII, s. 195.

<sup>9</sup> O problemie monologizacji dialogu wiele mówi się w pracy: J. Mukarłowскы: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Przekł. J. Baluch, M.R. Mayenowa, J. Mayen, L. Pszczołowska. Warszawa 1970.

rad nie zgadza się z tym, który je wygłasza, i swoimi krótkimi replikami tylko pobudza przeciwnika do coraz dłuższych wypowiedzi (wiele tego typu przykładów odnajdziemy w rozmowach Czadolubowa z dziećmi czy Biedniakowa z Elizą w *Ojcu rodziny*, babci z Doblestinem w *Tak być powinno*, Lubosławskiego z Eugenią w *Nie wszystko złoto, co się świeci*).

W komediach satyrycznych spotykamy się z przypadkiem monologizacji wypływającej z jednomyslności rozmówców. Bardziej doświadczony wygłasza obszerniejsze wypowiedzi, a odbierający je poczuwa się do wtrącania kilku zdań popierających, uzupełniających lub prowokujących dalsze rozważania. Przykładem służyć mogą tu rozmowy Prawdina ze Starodumem z *Synalka szlacheckiego*, Prawdina z księciem i Dostojnowem z *Mizantropa przeistoczonego* i inne. W tego typu dialogach od razu uwidacznia się dominacja ich roli ideologicznej, tak jak w wymienionych przedtem przykładach, oraz roli dydaktycznej.

W dramacie omawianej epoki swoiste cechy towarzyszą również charakteryzującej funkcji dialogu. Jednym z najbardziej rozpowszechnionych sposobów charakterystyki postaci, szczególnie we wszelkich odmianach komedii, było ujawnienie za pomocą dialogu poziomu umysłowego tej postaci, jej inteligencji i światopoglądu. Typowym przykładem może być słynna rozmowa Mitrofana z Prawdinem i Starodumem o przedmiotach, jakie wykładali mu jego nauczyciele, albo lekcja matematyki z Cyfirkinem, a także przytaczana już tu w poprzednim rozdziale rozmowa Fomuszki z Ostromysłowem i Małanią. Dialogi takie demaskują ciemnotę i tępotę nie douczonych synalków i wnuczków, wyrażają drwinę z ich niewłaściwych w danej sytuacji manier. Są również niewyczerpanym źródłem humoru i satyry, najważniejszych cech metody twórczej komediopisarstwa doby panowania myśli oświeceniowej. Swoistość tego humoru polegała na specyficznej grze słów, nadaniu pewnym zwrotom zupełnie innego znaczenia niż to, które one wyrażają, na niekłamany zachwycie nad czymś, co jest godne potępienia, np. uciecha Prostackowej z rzekomej uczoności swego syna czy babci Sluniajewej z postawy ukochanego wnuczka.

Najwięcej wszakże efektów humorystycznych dostarczają dialogi służących z ich gospodarzami lub rozmowy prowadzone tylko między nimi samymi. Dla przykładu warto przytoczyć niektóre odpowiednie fragmenty. W *Sędziowskich imieninach* Chamkin, oczekujący na petentów, oczywiście tych z łapówkami, słysząc kroki w przedpokoju, pyta służącego, kto przyszedł:

Хамкин

Не видал ли ты чего у него в руках?

Лука

Видел, сударь.

Хамкин (С радостию)

Что видел, скажи?

Лука

Палку.

Хамкин

Эдакой скот! не о палке говорят.<sup>10</sup>

W analizowanych komediach najczęściej spotykamy się z przykładami humoru wynikającego z dialogów bardziej dosadnych, operujących wulgaryzmami i nawet wyrażeniami nieprzyzwoitymi. W komedii Iwanowa *Nie wszystko złoto, co się świeci* próżny hrabia Pustomielin kupuje za ostatnie, pożyczone zresztą, pieniądze obraz tylko z tego powodu, że zapytany o zdanie na jego temat, nie znając się na malarstwie, musiał udąć zachwyt i płótno nabyć. Służący jego zły, że nie otrzyma z tego powodu miesięcznego wynagrodzenia, pyta:

Семён (печально)

А что, сударь, на ней написано-та?

Граф Пустомелин

Корова.

Семён (горестно)

Корова! только-та? (В сторону). Надобно быть быку, чтоб 3000 дать за корову.<sup>11</sup>

Śmiech wywołuje tu nie tylko to nieprzyzwoite określenie kojarzące się z Pustomielinem, lecz sposób, w jaki służący wypowiedział swój komentarz. Pytania Siemiona są zupełnie niewinne, zdziwienie niekłamane, a ostatnie słowa trafne i wymówione zupełnie poważnie. Przywołany dialog demaskuje głupotę i próżność bohatera komedii Iwanowa. Humor cytatu z utworu Sokołowa wynika z zetknięcia się szczerzej odpowiedzi Łukę ze spowodowanym chciwością radosnym pytaniem Chamkina, nastawionym na replikę całkiem inną. Słowo „laska” sugerować może, że w końcu przydałoby się, żeby ktoś, używając tej laski, przywołał sędziego-łapówkarza do porządku.

Rozmowy służących i ich pogawędki z gospodarzami należały do najbardziej żywych, soczystych (choć nie zawsze wyszukanych), humorystycznych i krytycznych fragmentów komedii omawianego okresu. Wiele efektów komicznych tworzyły wzajemne przekomarzania się pokojówek z kamerdynerami i służącymi, np. Mariny i Panfilę z *Ambitnego wierszopisa*, Łukierii z Postrzeleńcem i Gamoniem z *Solenizantów*, Strzały i Spryciarza z *Dziwu nad dziwy* czy wymiana zdań z podstarzonymi paniami, przepełniona ironicznymi uwagami na temat ich rzekomo

<sup>10</sup> И. Я. Соколов: *Судейские именины*. В: *Российский театр...*, s. 32.

<sup>11</sup> Ф. Ф. Иванов: *Сочинения и переводы*. Ч. 4. Москва 1824, s. 45.

nie wędnących wdzięków, np. rozmowa służącej Mariny i Czwankina z *Samochwałą*, Stiepanidy z księżną z *Rozrzutnika przez miłość nawróconego* i wiele innych. Służący jako najaktywniejsze osoby w całej sztuce, najbardziej ruchliwe i przedsiębiorcze, często pojawiające się na scenie, odgrywali też główną rolę w tworzeniu dialogów zawierających trafne, przepełnione humorem charakterystyki innych postaci występujących w komedii. Niekiedy z owych dialogów przebijała ostra satyra, którą jednakże odznaczały się nie tylko rozmowy służby, ale też wszystkich innych uczestniczących w akcji bohaterów, co dotyczy zwłaszcza komedii satyrycznej. Spośród cech, jakimi charakteryzowała się każda satyryczna wypowiedź, na plan pierwszy wysuwa się jej powaga. Satyrze nie towarzyszy spontaniczny, niewinny śmiech, raczej gorzkie skrzywienie ust, poważne zastanowienie się nad przedstawionym złem. Fragment z *Matactw* może posłużyć jako typowy tego przykład. Kierownik kancelarii sądu Dobrow przynosi sędziemu-łapówkarzowi papiery do podpisu i zanim je przedłoży, zmuszony jest wysłuchać, jakiego Kriwosudow życzyłby sobie zięcia:

Кривосудов

. . . . .  
Ты знаешь, нажил я ведь лишь трудом да потом,  
Ну, так не жаль ли, брат! как в прах пойдёт всё мотом?  
Такого зятя я хочу себе наитить,  
Который бы умел к нажитому нажить.

. . . . .  
Добров (берёт бумаги и подносит ему)

Три дела тут, сударь, которые, по помете,  
Уж более трёх лет не решены лежат:  
Пора бы кончить их...

Кривосудов

Да кто же виноват?

Лежат! — вот на! затем, что николи не ходят  
Просители ко мне.

Добров

Да чай они и бродят  
Под окнами, сударь, но чтоб сюда прийти,  
Так не с чем им.

Кривосудов

Так что ж? За ними мне ходить  
Прикажешь?

Добров

Нет, сударь! но я за них таскаюсь

Их прав иск: я нашёл...

Кривосудов

Так я и не мешаюсь,

Когда ты что нашёл; находка пред тобой.

Добров

Что вот у этого последнею землёй

Грабительски его соседи завладели

И дом зимой сожгли.

Кривосудов

Хозяина, знать, грели.<sup>12</sup>

W takim stylu załatwia sędzia wszystkie sprawy, o których wspomina mu Dobrow, nie podpisuje żadnego papieru, a błagającego o to kierownika wyrzuca z pokoju. Swoje zaś łapówkarstwo nazywa trudną i sprawiedliwą drogą do majątku. Obojętny stosunek do próśb klientów, którzy nie dają łapówek, jest dla Kriwosudowa najnormalniejszą rzeczą w świecie. To ujawnione w dialogu traktowanie przez bohatera nieprawidłowości w jego urzędowaniu jako czegoś naturalnego i stosownego w danym wypadku jest nieodłączną cechą osiemnastowiecznej satyry. Zjawisko to stanowi podstawę wyolbrzymienia negatywnych cech postaci, w tym przypadku — łapówkarstwa i nieprawości. Hiperbolizacja jest powszechnie stosowana w komediopisarstwie omawianej doby i stanowi w nim podstawę satyry. W dziele Kapnisty przejawia się ona ze szczególną siłą w dialogach tworzących słynne sceny pijatyki u Kriwosudowa, w jego rozmowach z żoną i służącym Prawołowa, który wypakowuje „dary” z okazji imienin i jednocześnie wypytuje o rezultat złożonej przez swego pana sprawy w tutejszym urzędzie sądowym. Sędzia początkowo wymienia trudności w jej pozytywnym załatwieniu, lecz w miarę przybywania podarków mięknie i zapewnia Naumycza o swojej przychylności.

W komedii Książnina *Samochwał* specyfika satyry osiemnastowiecznej przejawia się w dialogach Wiercholota z Prostodumem, oczekującym na obiecanie stanowisko senatora, oraz z Czwan kiną, nie mogącą się doczekać momentu, kiedy wyda swą córkę za samochwałą. Hiperbola cechuje tu przechwałki Wiercholota, łatwowierność oraz głupotę wierzących mu rozmówców.

Do granic absurdu dochodzi skąpstwo Chamkina i jego żony. Przejawia się ono szczególnie w kłótni małżonków z powodu obiadu imieninowego, do którego nie chce Chamkina dopuścić, gdyż żałuje jedzenia dla gości.

Przesadny upór w dążeniu do podpisania niesprawiedliwego wyroku

---

<sup>12</sup> В. В. Капнист: *Ябеда*. В: *Русская комедия и комическая опера...*, s. 551—552.

demonstruje sprzeczka Kriwosudowa z Prawdinem z komedii satyrycznej Sudowszczykowa *Dziw nad dziwy*. Można tu przytaczać jeszcze wiele rozlicznych przykładów dialogu satyrycznego, ale ograniczono się jedynie do mających w tym względzie znaczenie zasadnicze.

Zatrzymując się jeszcze przy dialogu, należałoby odnotować jego rolę w reprezentowaniu oryginalnych, typowych zwłaszcza dla środowiska prowincjonalnego postaci. W ich kreacji czynnikiem głównym staje się wypowiedź językowa, przesyciona elementami mowy potocznej, charakterystycznymi dla niej zwrotami, oryginalnymi rosyjskimi powiedzonkami i przysłowiami. Prym wśród tego typu bohaterów wiecie niezapomniana Jeremiejewna, występująca w wielu komediach omawianej epoki. Najciekawiej wszakże została ona pokazana przez Kopjowa w *Mizantropie przeistoczonym* jako swatka. Jej dialogi z żoną Gura Filatacza oraz z zachwalanymi kawalerami nie mają równych sobie i pod względem komediowym, i satyrycznym. Prezentują ją jako typową przedstawicielkę ludu rosyjskiego, obeznaną w jego obyczajach i sposobie życia. Pisarz w swojej komedii w ogóle nastawił się na pokazanie bytu rosyjskiej prowincji z jej charakterystycznymi przedstawicielami, którymi są tu oprócz Jeremiejewny Gur Filatacz, jego żona, sąsiedzi i kandydaci do ręki Lubuszki.

Oryginalna rosyjska rzeczywistość jawi się także w dialogach postaci z komedii Fonwizina *Synalek szlachecki*, Pławilsczykowa *Subiekt i Bezrolny*, operach komicznych: *Sankt-Petersburski dom targowy* Matinskiego, *Młynarz-czarodziej*, *oszust i swat* Ablesimowa. Nie znaczy to wszakże, że inne dzieła są dalekie od jej przedstawiania. Chodzi o to, że w wymienionych w tej chwili utworach obserwujemy próby ukazania tej rzeczywistości za pomocą większej liczby scen obyczajowych, odzwierciedlających wierniej realny świat — życie i ludzi, z zastosowaniem mowy potocznej.

Satyryczny dialog komedii zastąpiony zostaje w dramacie łzawym czułościowymi rozmowami oraz pełnymi rozpaczliwych wykrzyknień i płaczliwych zwrotów komentarzami do wspólnych nieszczęść bohaterów. Przedmiotem dialogów stają się rozliczne stany uczuciowe człowieka, wywołane nie spełnioną miłością, zdradą, rozstaniem, rozbiciem rodziny, nieszczęściem spowodowanym biedą czy niesprawiedliwością doznaną od ludzi. Repliki są nasycone błaganiami o pomoc, przedstawianiem sytuacji bez wyjścia lub też litością nad czyimś losem, wzruszeniem, czułością itp. Przykład z dramatu mieszczańskiego Iwanowa *Cnota nagrodzona* pozwoli wyodrębnić charakterystyczne cechy dialogu w tym gatunku dramatycznym. Tonącego ojca Zofii przypadkowo ratuje jej mąż, który niegdyś opuścił rodzinę, a dziś poszukując jej dociera na wieś, gdzie jego żona się osiedliła:

Матвеев (вбегая)

Друг! вот они! помогите несчастным!...

Валерий

[...] волна бросила их — спасены — спасены! — слава Богу! [...] Что я вижу; — Граф! — Мой друг, великодушный человек! с опасностью своей жизни...

София

Батюшка! это вы! — Но вы спасены. (К Графу). Добродетельный человек! [...] Какие черты!... Неужели это он? — (Подходит ближе). Ах! — [...]

Матвеев

Что за стечение приключений!

. . . . .

Граф Арист (слабо)

Какой небесный голос!... Что я вижу! — София!... ты ли это? и в каком состоянии! Боже мой!...

Изидор (пришед в себя)

Дочь моя! — где избавитель мой, [...] Великодушный человек (отступая назад). Боже мой! что я вижу? [...] убийца дочери моей и мой избавитель! Варвар! [...]

Граф Арист

Нет, почтенный Изидор! ты можешь, можешь растерзать меня! — Вот сердце, которое всегда обожало Софию — поражай его! [...] София! произнеси мой приговор! [...] Возьми жизнь мою, — лишь прости меня!...<sup>13</sup>

Liczne wykrzyknienia, niedomówienia i pytania retoryczne wyrażają w tej wymianie zdań spontaniczne i mieszane uczucia mówiących, towarzyszące sytuacji niezwyklej i nieoczekiwanej. Uratowany Izidor, miast dziękować wybawicielowi, zmuszony jest go przeklinać za to, co uczynił przed laty jego córce, zdumiona zaś Zofia nie wie, czy ma cieszyć się, czy potępiać nawróconego już męża. Oczywiście wszystko kończy się dobrze, zwaśnieni się godzą, ale ich perypetie i uczucia wyrażające się w dialogu wywierają na odbiorcy silne wrażenie, wzruszają go, uczą współczucia i przeżywania ludzkich niepowodzeń. Taki był bowiem cel dramatu łzawego, realizowany skutecznie przez pełne ekspresji zwroty wypowiedzi dialogowych.

Nadmierna liczba figur retorycznych czyni dialog dramatu płaczliwego patetycznym, nienaturalnym, zbyt teatralnym i nie spotykanym w realnym życiu. Niektóre wszakże sztuki tego gatunku (*Wielkoduszność albo Pobór rekruta*, *Żołnierska szkoła*), te o treści bardziej postę-

<sup>13</sup> Ф. Ф. Иванов: *Сочинения...*, s. 50—51.



powej, budowane były na dialogach pozbawionych patosu, odzwierciedlających natomiast bardziej naturalne zachowanie rozmówców.

Тематика, тонация и форма диалогу драматического улегла niemal całkowitemu przeobrażeniu w komedii salonowej początku XIX stulecia. Dialog był tu nie tylko, jak w każdym dramacie, środkiem przekazu pewnych treści i realizacji określonych celów, ale stał się celem samym w sobie. Niewymuszona konwersacja bywalców salonów, swobodna wymiana zdań na tematy najbardziej aktualne — oto główne zadanie nowego typu komedii, który stworzył i chętnie uprawiał Mikołaj Chmielnicki. Jego jednoaktówki są doskonałym przykładem prymarnej roli dialogu wobec rozwoju wydarzeń, pokazują, jak dopiero w trakcie rozmowy rodzi się pomysł, a za nim czyn, stwarzają wrażenie, że dialog jest niezależny od zamysłów twórczych autora, a one same są właśnie konsekwencją wymiany zdań, która potoczyła się tak, a nie inaczej. W komedii *Zdarzenie salonowe* młody lekkoduch, przemądrzały Stolicyn jest narzeczonym Eugenii, zakochanej z wzajemnością w jego przyjacielu — Ramirskim. Ten ostatni, indagowany przez Stolicyna, przyznaje się, że kocha zaręczoną już dziewczynę, nie wyjawiając jednak jej imienia. Stolicyn narzuca się ze swoimi radami:

Рамирский

. . . . .  
Вообрази себе — её жених мне друг!  
Ты понимаешь ли теперь, что мне мешает?  
Любовь могла б... но честь и дружба запрещает.

Столицын

Честь, дружба и любовь! — Какая куча слов!  
Что за чувствительность пастушеских веков?

Рамирский

Помилуй! Но теперь, будь на моём ты месте,  
Как все препятствия ты согласил бы вместе?  
И мог ли б для любви ты дружбе изменить!

Столицын

Ну, есть ли тут об чём серьёзно говорить?  
Мы церемониться не станем из пустого —  
И я б не пощадил тут ни отца родного.

. . . . .

Рамирский

Ну что ж из этого?

Столицын

Как что? Тут очень ясно.  
Вот человек: не глуп, а век его учи!  
Люби, не унывай и больше хлопочи.

Рамирский

Но дружба...

Столицын

Боже мой! Да позабудь о дружбе:

В делах общественных, в делах серьёзных, в службе —

Все знают без тебя, что значит долг и честь;

Но в шалостях любви чего не перечесть!

Щадить соперников и сослуживцев бальных —

. . . . .

Рамирский

Не лучше ли ему признаться?

Столицын

Ай! помилуй!;

Вот выдумал, да я опомнился насилу.

. . . . .

Рамирский

Но это оскорбленье...

Столицын

Нет, ничего; оно вошло в обыкновенье,

По светским правилам.<sup>14</sup>

Charakterystyczna dla Stolicyna pewność siebie, lekkomyślność i próżność każą mu ciągle w pół słowa przerywać wypowiedzi przyjaciela i włączać własne nie przemyślane sugestie i zapewnienia, które tak kierują rozmową, że w końcu nieoczekiwanie pomagają Ramirskiemu pozbyć się wszelkich skrupułów i znaleźć drogę do zdobycia Eugenii. Przypadkowe spotkanie ze Stolicynem, szczególnie zaś wyniki nie zaplanowanej z nim konwersacji pozwalają zrezygnowanemu i pozbawionemu nadziei Ramirskiemu działać i zrealizować nieosiągalny dotychczas cel.

Nieliczne perypetie mają stworzyć w sztukach Chmielnickiego odpowiednią atmosferę do powstania określonego dialogu. Kiedy wywiąże się już konwersacja na wynikający z owej atmosfery temat, poeta tak kieruje replikami, by niejako z ich toku wyniknął dalszy bieg wydarzeń. Toteż przy odbiorze komedii salonowych uwagę zwraca przede wszystkim charakter dialogu, sposób rozmawiania, perypetie zaś schodzą na plan drugi. Ówczesną publiczność podbiła również tematyka dialogów, dotycząca spraw bardzo jej bliskich, jakimi żyła ona na co dzień. Miłostki, zaloty, flirty, ploteczki, komentarze do aktualnych wydarzeń z życia obu stolic, ocena nowinek teatralnych i literackich — to wszystko kształtowało specyfikę rozmów w analizowanej odmianie gatunkowej komedii i stanowiło pole do popisu dla elokwencji i poziomu intelek-

<sup>14</sup> Н. И. Хмельницкий: *Светский случай*. В: *Стихотворная комедия...*, s. 357—360.

tualnego bohaterów w nich uczestniczących. Chmielnicki nie zajmował się, jak widać, trudnymi problemami i konfliktami, celem jego jednoaktówek było rozbawienie publiczności poprzez pokazanie zabawnych sytuacji i towarzyszących im komentarzy oraz poprzez przedstawienie autentycznych przygód z życia tego towarzystwa salonowego, które oglądało jego miniatury dramatyczne.

Poeta nie dzieli bohaterów na cnotliwych i występnych, prezentuje normalnych, trochę dobrych i trochę złych ludzi, nie potępia ich drobnych wad, które tu nikogo nie psują, a są tylko powodem niewinnych komicznych nieporozumień. Jego zazdrośnicy, kumoszki, gaduły, fantaści i lekkoduchy są bardzo dalecy od demaskowanych przez satyrę XVIII wieku niesprawiedliwych sędziów czy tępych urzędników-lapówkarzy. Dlatego też ich dialogi nie zawierają ani ostrej krytyki i satyry, ani też dydaktyzmu i moralizatorstwa. Zostało to tu zastąpione lekką ironią, humorem, niebanalnym dowcipem, błyskotliwością replik oraz współczesnym naturalnym językiem, jakim posługiwało się towarzystwo salonowe na co dzień. Gawędzacy ze sobą przyjaciele i znajomi nikogo nie pouczali i nie zamierzali nawracać na drogę cnoty, popisywali się jedynie swoją inteligencją, sferą zainteresowań (*Pałace z powietrza*), umiejętnością wykorzystania lektury do dowcipnego porównania sytuacji, w jakiej się znaleźli, z położeniem, w jakim zdarzało się być bohaterom owej literatury (*Próby wierności*), oraz sztuką prowadzenia konwersacji (*Pałace z powietrza*, *Zdarzenie salonowe*, *Niezdecydowany*). Chmielnicki był mistrzem dialogu i przedkładał go nad monolog, który prawie wcale nie występuje w jego komediach salonowych.

Monolog jako jedna z ważniejszych konstrukcji słownych dramatu obok dialogu zajmuje w sztukach omawianego okresu miejsce szczególne<sup>15</sup>. Przede wszystkim podkreślić należy, iż występuje on tu w swej tradycyjnej formie (wypowiadany pod nieobecność innych postaci) bardzo rzadko. Najczęściej, jak już wspominaliśmy, obserwujemy monologizację dialogu. Z monologiem zazwyczaj stykamy się od razu, gdy przystępujemy do odbioru treści sztuki. Jako pierwsza wypowiedź ma on charakter wprowadzający, informujący ogólnie o sytuacji dramatycznej i niektórych osobach występujących. Wypowiadany jest przeważnie przez pokojówki i służących, którzy krótko charakteryzują swych gospodarzy i zawiadamiają o powziętych przez nich zamiarach, jakich realizacja składa się potem na treść danego dramatu. Inna typowa funkcja monologu — to wytłumaczenie nagłych postanowień i zachowań niektórych postaci. W komedii *Fomuszka, wnuczek babuni* w wypowiedzi monologowej roz-

<sup>15</sup> Zob. H. Mazurek-Wita: *Figury retoryczne w monologu osiemnastowiecznych komedii satyrycznych*. W: „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”. T. 8. Red. G. Porębina. Katowice 1985.

poczynającej trzeci akt hrabia zawiadamia, że postanowił ożenić Fomę z córką swego przyjaciela. Sądzi bowiem, że ta dobrze wychowana i rozsądna dziewczyna jest w stanie z czasem zrobić z niego człowieka. Takie objaśnienia skierowane są do widza, który może być zdezorientowany, gdyż przyzwyczaił się, że dotychczas hrabia odnosił się do Fomuski niechętnie i nie zdradzał tendencji do udzielania mu pomocy. Monolog tego typu odgrywa też często rolę łącznika między jednym a drugim aktem, informując o tym, co się stało w przerwie między nimi.

W komediach z wątkiem miłosnym, gdzie zakochana dziewczyna miała bardzo małe możliwości prowadzenia długich dialogów i wypowiadania swojego zdania na temat woli upartego ojca, występował monolog, w którym odkrywała ona silne uczucie, jakim darzyła swego wybranka, i niechęć do upatrzonego przez ojca kawalera. W ten sposób poznawał widz postawę panny, która jako najmniej aktywna z wszystkich postaci nie mogła inaczej wyrazić swego zdania i wpłynąć na przebieg akcji. Podobnie działo się, gdy któryś z bohaterów nie był rozumiany przez bliskie mu osoby i przez to zmuszony do wypowiedzenia się przed widzami, aby uzewnętrznić stan swojego ducha czy pogląd na jakiś temat bądź osobę dramatu. Niekiedy pogarda dla otaczających postaci i ich zasobu umysłowego staje się przyczyną zwrócenia się do publiczności i ujawnienia zapatrywań na ten właśnie temat. W *Ambitnym wierszopisie* nie uznający talentu żadnych poetów Nadmien, oburzony tym, że nikt z domowników nie rozumie i nie ceni jego tragedii, wygłasza kilka monologów w których chwali swoją twórczość i porównuje się z Wolterem

Najważniejszą funkcją monologu w dziełach dramatycznych omawianego okresu była jego funkcja ideologiczna, którą spełniał także dialog. Jednakże w rozmowach i dyskusjach wymiana poglądów była mniej lub więcej związana z tematyką całego utworu, w monologach natomiast przeważnie wypowiadane są uwagi nie dotyczące prawie wcale treści sztuki. Na przykład w *Ambitnym wierszopisie*, w wypowiedzi monologowej Panfil zrezygnowany, ponieważ nie mógł odnaleźć swego pana i donieść mu ważnej wiadomości, powiada, iż nie nadaje się już na służącego. Staje się to dla niego jednocześnie pretekstem do medytacji nad możliwością zmiany pozycji życiowej. Rozważa zatem ewentualność zostania szlachcicem podkreślając, że doskonale umie się kłaniać, zalecać do kobiet, pudrować i wygadywać bzdury. Dochodzi jednakże do wniosku, iż do osiągnięcia szlachectwa potrzebne są inne umiejętności, których wyliczenie stanowi dalszą część monologu. Podobna wypowiedź rozpoczyna komedię *Fomuszka, wnuczek babuni*. Tu z kolei mówi się wiele o sądownictwie i „dochodach”, jakie z tą profesją się wiążą. Tematem wymienionych komedii jest oczywiście coś innego, ale ich autorzy wykorzystują każdą okazję, by móc zaprezen-

tować swe poglądy na różne dziedziny życia, a zwłaszcza te najbardziej ówczasie dyskutowane.

Częstym zjawiskiem w analizowanych dramatach jest monolog-podsumowanie, występujący tym razem w zakończeniu poszczególnych aktów sztuki. Powstaje on z potrzeby dobitniejszego zaznaczenia i dodatkowego skomentowania tego, co już zostało powiedziane. Jednym słowem, jest on wyciągnięciem wniosków, pracą wykonaną za widza, motywowaną może niekiedy obawą o to, by zawartość dzieła nie była przez niego przyjęta niewłaściwie.

Z wymienionych funkcji monologu można się zorientować, że dramatopisarze posługiwali się nim najczęściej jako środkiem pomocniczym wówczas, kiedy chcieli o czymś zawiadomić i poinformować, nie przerywając jednak jednolitości struktury wydarzeń. Wobec tego monolog ustępuje znacznie swą objętością i rolą dramatyczną dialogowi. Dzieje się to także dlatego, że wypowiedź monologowa zostaje jakby wchłonięta przez dialog w ten sposób, iż jest wygłaszana w obecności innych, z nastawieniem na wysłuchanie i odpowiedź. Stąd monologizacja dialogu, tendencja do zbyt długich replik o wielkiej nośności znaczeniowej. Charakteryzuje to każdą odmianę gatunkową dramatu omawianej doby z wyjątkiem komedii salonowej i niektórych oper komicznych.

Ze wszystkich branych tu pod uwagę gatunków dramatycznych szczególnie wyróżnia się opera komiczna ze względu właśnie na specyficzne i dla niej tylko charakterystyczne takie struktury językowe, jak arie, piosenki, kuplety. Stanowią one w tej odmianie komedii jej główny wyróżnik gatunkowy. Powstał on jako swoisty manifest przeciwko klasycystycznym kanonom sztuki dramatopisarskiej. Wprowadził bowiem do dramatu nowy, do tej pory nie stosowany środek kreowania rzeczywistości przedstawionej, najczęściej związanej również z całkiem nową tematyką — życiem i zwyczajami ludu wiejskiego. Choć opera komiczna przedstawiała intrygę miłosną jako podstawę budowy sztuki oraz posługiwała się, jak każda komedia, elementami humoru, nawet satyry, to muzyka i śpiew w znacznym stopniu zmieniły jej strukturę i nadały jej zupełnie inny kształt artystyczny. Uwidocznia się to przede wszystkim w różnorodności funkcji wstawek muzycznych i w różności form, jakie przybrały one w operach komicznych. Były to najczęściej kuplety związane z tematyką utworu, czasem pieśni ludowe nie mające bezpośredniego związku z treścią, arie i duety powtarzające pewne fragmenty tekstu, dowcipne piosenki okolicznościowe, pieśni obrzędowe, chóry oraz recitativa i całe melodramy<sup>16</sup>, stanowiące niewielkie

---

<sup>16</sup> Określenia „melodrama” używa sam Dierżawin w swej operze komicznej, tytułując nim obszernie fragmenty śpiewane (mające charakter samodzielnego niedużego utworu), ozdabiające mówione części tekstu jego dzieła. Wydaje się, iż nie

samodzielne utwory, przerywające akcję danej opery (np. *Górnicy Dierzawina*).

Niezwykła popularność zrodzonej we Włoszech opery komicznej i jej charakter wybitnie rozrywkowy stały się przyczyną tego, że niekiedy jej śpiewane fragmenty były wybierane przez pisarza przypadkowo i bez głębszego zastanowienia się nad ich znaczeniem w danym kontekście. W większości jednak wypadków przeznaczonym do śpiewania partiom tekstu przydawano specjalną rangę. Otóż najczęściej powtarzały one znaczące w sensie tematycznym i ideowym urywki tekstu, podkreślały główną myśl dzieła, zwracały uwagę na najważniejszy jego problem, zaznaczały momenty przełomowe opery.

Tematyka oper komicznych łączyła się przeważnie z życiem wieśniaczym, które w zasadzie było w tych utworach idealizowane. Autorzy unikali pokazywania zbyt ostrych konfliktów między chłopem pańszczyźnianym a jego właścicielem. Nawet jedno z ciekawszych pod tym względem oper: *Aniuta* Popowa, *Nieszczęście z powodu karety* Książnina, ograniczają się tylko do zestawienia w swych ariach ciężkiej pracy wieśniaczki z pasożytniczym trybem życia ziemiaństwa. Winą za wszelkie nieporozumienia obarczany był zazwyczaj ekonom lub rządcą, co dobitnie na przykład podkreśla aria błazna z utworu Książnina. Zainteresowanie się życiem wsi i obyczajami jej mieszkańców było dla dramatopisarzy pretekstem do przeciwstawiania tego życia miejskiemu bytowaniu, do podkreślenia jego piękna, szczerości uczuć ludu wiejskiego na zasadzie kontrastu z panującym w mieście zakłamaniem, próżnością, fałszem. Mówi o tym wyraźnie chóralna pieśń Rozana i Lubima z opery komicznej Nikolewa. Ostatnie słowa tej pieśni wyrażają również swój stosunek ludzi wsi do miłości, która jest dla nich uczuciem przynoszącym ukojenie, zapomnienie i szczęście, w przeciwieństwie do miłości panów, rozdzierającej serca, niosącej cierpienia, skomplikowanej i w rezultacie nieszczęśliwej. Więjscy kochankowie są sobie wierni, jak śpiewają Rozana i Lubim oraz Łukjan i Aniuta w *Nieszczęściu z powodu karety*. Ich wzajemna wierność i czułość zadziwia stojących zazwyczaj na przeszkodzie kochającym się parom właścicieli ziemskich: „Я этому б не поверил, чтобы и русские люди могли так нежно любить”<sup>17</sup> — komentuje duet Aniuty i Łukjana szlachcic Firiulin, zapowiadając w ten sposób — na kilkanaście lat wcześniej — słynne zdanie Mikołaja Karamzina o kochających głęboko wieśniaczkach.

Zwrot do tematyki włościańskiej był spowodowany w literaturze odbiega poetą w tym wypadku zbyt daleko od prawidłowego użycia tego terminu. Por. *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1976.

<sup>17</sup> Я. Б. Княжнин: *Несчастье от кареты*. В: *Русская комедия и комическая опера...*, s. 260.

rosyjskiej jej dążeniem do stworzenia oryginalnych, odzwierciedlających charakterystyczne tylko dla życia rosyjskiego momenty, utworów. Wielką zasługą dramatopisarzy jest fakt, iż to dążenie wiązali oni z kulturą i obyczajowością ludu wiejskiego i nowe wartości literatury pięknej widzieli w jej czerpaniu z poezji ludowej. Jednakże nie byli oni w stanie przejawiać wielkiej i prawdziwej z tą poezją łączności. Chęć zbliżenia literatury rosyjskiej do rodzimych źródeł i oderwania od obcych wzorów rozumiana była przez pisarzy bardzo powierzchownie. Zamiast próbować stawiać znak równości między terminem „oryginalność” i „ludowość”, zestawiali oni z tym pierwszym znaczenie słowa „folklorizm”, ponieważ w tym czasie nie rozgraniczano tych określeń. Stąd brak w operach komicznych prawdziwie rosyjskiego ducha — zastąpiono go mylnie z nim łączoną sielankowością, wyrażeniem piękna i szczerości uczuć ludu wiejskiego, pochwałą pożyteczności jego pracy na roli, podkreśleniem ugodowości wobec właścicieli ziemskich, co podyktowane było także wpływem rodzącego się sentymentalizmu. Nie znaczy to wszakże, iż w operach komicznych nie dostrzeżemy wcale rosyjskiego pierwiastka ludowego. Zawarty jest on w obyczajach chłopów, ich wierzeniach i marzeniach wyrażanych w pieśniach ludowych, przeplatających mówione partie tekstu. Tu właściwie dochodzi do głosu folklorizm popularyzowany przez osiemnastowiecznych reformatorów literatury i teatru, dla których łączył się on przede wszystkim właśnie z pieśniami ludowymi o różnej tematyce, śpiewanymi przez lud od lat. Owe pieśni tworzyły w operach komicznych atmosferę ludową i zaznajamiały widza z dorobkiem kulturowym wsi, co było najważniejszym zamierzeniem ówczesnych dramatopisarzy<sup>18</sup>. Na czoło pod tym względem wysuwają się takie opery, jak *Młynarz-czarodziej*, *oszust i swat* oraz *Aniuta*. Pierwsza zawiera m.in. pieśni o straceniu Stienki Razina i pieśni weselne. Z kolei utwór *Rozana i Lubim* zapoznaje odbiorcę z pieśniami myśliwych, opera komiczna *Dierżawina* *Bardzo mądra głuptaska* — z pieśniami zbójników. W tym kontekście należy jeszcze wspomnieć o dziele Matinskiego *Sankt-Petersburski dom targowy*, wprowadzającym publiczność w świat obyczajów kupiectwa rosyjskiego i prezentującym wiele pieśni obrzędowych, towarzyszących zaręczynom córki kupca Skwałygina.

Pewne osiągnięcia w dziedzinie tworzenia atmosfery ludowej przypisać należy wstawkom śpiewanym, występującym w funkcji charakteryzującej postacie opery. Chodzi tu o kształtowanie sylwetek niektórych typowych przedstawicieli chłopów pańszczyźnianych. Najbardziej udaną pod tym względem jest postać wieśniaka-wesołka, chytrusa, nawet łotrzy-

<sup>18</sup> O wątkach ludowych w operach traktuje też artykuł: H. Mazurek-Wita: *Element ludowości jako składnik świata przedstawionego w rosyjskich operach komicznych XVIII wieku*. W: „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”. T. 4. Red. G. Porębina. Katowice 1979.

ka (лукавый мужичок), któremu często udaje się wywieść w pole swojego pana. Tak prezentuje się poprzez swoje piosenki drwal z *Rozany i Lubima* oraz młynarz z opery komicznej Ablesimowa. Ten pierwszy chwala śpiewem zalety wina i w ten sposób wyludza od zachwyconego dowcipną piosenką Szczedrowa pieniądze na zakup tego trunku. Szlachcic poszukuje ukrytej w lesie Rozany i stara się dowiedzieć od zorientowanego w sytuacji drwala o kryjówce dziewczyny. Ten zwleka z odpowiedzią, bacznie obserwuje niecieprliwość dziedzica, potęguje ją jeszcze swoimi przypuszczeniami na temat Rozany i niedwuznacznymi piosenkami daje do zrozumienia, że tylko pieniądze albo wino przyśpieszą jego pomoc. Piosenki drwala są również niewyczerpanym źródłem humoru i różnych dowcipnych powiedzonek, w których odbija się typowa dla wieśniaków mentalność i pogląd na życie. Taką samą postawę prezentuje też młynarz uchodzący w swej wsi za wróżbitę. Ten, kto ma kłopoty, zgłasza się do niego po radę, on zaś wykorzystując naiwność proszącego, wypytuje go podstępnie o wszystko i na tej podstawie precyzuje przepowiednie i porady. Młynarz w swych kupletach przejawia specyficzną logikę chłopskiego myślenia, doskonałą znajomość charakterów otaczających go ludzi i niezwykle spryt, który pomaga mu egzystować w niełatwych warunkach wsi pańszczyźnianej.

Tworzenie kolorytu ludowego było jedną z istotniejszych funkcji śpiewanych partii tekstu oper komicznych. Obok niej na uwagę zasługuje jeszcze ich rola nastrojotwórcza. Najczęściej bowiem arie, duety i recitativa towarzyszyły szczególnym momentom napięć w sztuce, wyrażały wyjątkowe stany uczuciowe bohaterów, były po prostu wyznaniem ich wrażeń i nastrojów. Dotyczy to przede wszystkim zapewnień o miłości i wierności. Szczególnie bogata w arie i duety na ten temat jest opera komiczna *Rozana i Lubim* oraz *Nieszczęście z powodu karety*. Oprócz śpiewanych wyznań miłosnych o pogodnej tonacji występują w tych dziełach wyznania pełne dramatyzmu wynikającego z rozłączenia zakochanych, mającego nastąpić oddania w rekruty narzeczonego itp. Ścigana przez Szczedrowa bohaterka utworu Nikolewa śpiewa odznaczającą się ogromnym napięciem emocjonalnym scenę, w której przejawia się strach z powodu zbliżającej się pogoni i skutków, jakie będzie miało dla dziewczyny uwięzienie w pałacu. W takim samym nastroju jest utrzymany jej duet ze Szczedrowem, gdzie błagania Rozany i rozpaczliwe prośby o uwolnienie przeplatają się z odmową pana. Bezsilność Lubima i jego wewnętrzne z tego powodu rozterki są przedstawione w formie recitativu, doskonale odpowiadającemu takiemu stanowi dramatycznemu i podkreślającemu dobitnie, przez ciągłe pytania retoryczne i bezradne wykrzyknienia, ogrom nieszczęścia opuszczonego narzeczonego. Lubim rzuca się na ziemię, po chwili zrywa się zdecydo-



wany za wszelką cenę wyrwać ukochaną z rąk dziedzica. Zdarzeniu temu towarzyszy muzyka, od rozpoczęcia recitativu coraz bardziej przyspieszająca tempo aż do rozszalałego furioso, przy którego akompaniamencie Lubim śpiewa o swym postanowieniu.

Autorów oper komicznych cechuje niezwykła dbałość o opracowanie muzyczne swoich utworów, czemu wyraz dają w didaskaliach i dokładnych nazwach śpiewanych partii tekstu. Muzyka bowiem, jak można wnioskować z przytoczonego powyżej przykładu, jest wielce pomocna w przekazywaniu wszelkich stanów uczuciowych i przeżyć bohaterów. Ale nie tylko dlatego dramatopisarze przykładali doń taką wagę, równie ważną rolę odegrały tu względy estetyczne. Opera komiczna jako gatunek wybitnie rozrywkowy miała być przede wszystkim piękna, ponieważ z tego głównie powodu zdobyła sobie popularność, którą najlepiej wytłumaczają słowa Allardyce'a Nicolla: „[...] ocena opery nie wymagała wysiłku intelektualnego ani kultury uczuciowej. Piękno jej scenerii radowało oczy, piękno muzyki — słuch.”<sup>19</sup> Taka jest właśnie istota opery komicznej, zawierająca się w największej mierze w jej strukturach słowno-muzycznych.

Obok oprawy scenicznej i muzycznej korzystnie wpływał na kształt artystyczny omawianego gatunku także odpowiedni układ i rozmieszczenie śpiewanych konstrukcji językowych. Odnotowano już tu ich występowanie w miejscach szczególnych napięć emocjonalnych w sztuce. Obecnie dodać można, że partie śpiewane pojawiają się też w punkcie kulminacyjnym oper, co miało istotne znaczenie dla właściwego odbioru dzieła. Taką samą rolę odgrywają również te śpiewane części tekstu, które występują w partiach końcowych większości wypowiedzi bohaterów, przyczyniając się do podkreślenia najważniejszych myśli utworu i zwrócenia na nie uwagi widza. Warto zaznaczyć jeszcze, że kompozycyjna rola wstawek muzycznych polegała głównie na ozdabianiu nimi początku wszystkich aktów oraz ich zakończeń, a także poszczególnych scen. Ten przedzielający sceny i akty swoisty ornament słowno-muzyczny przyczyniał się do atrakcyjności kompozycji zewnętrznej oper komicznych<sup>20</sup>. Zaobserwować tu możemy pewną prawidłowość: każdy kolejny akt rozpoczynała aria, a kończył chór lub duet czy tercet, stanowiący swego rodzaju podsumowanie tego, co w danym akcie zostało przedstawione. Cechą charakterystyczną opery komicznej była dominacja tekstu mówionego (zwykle pisanego prozą) nad śpiewanym (zawsze wierszowanym), który był jego ozdobą. Od zasady tej odchodzą utwory Dierżawina, szczególnie

<sup>19</sup> A. Nicoll: *Dzieje dramatu od Ajschylosa do Anouilha*. T. 1. Warszawa 1975, s. 358.

<sup>20</sup> Kompozycja zewnętrzna oper komicznych i funkcja śpiewanych partii tekstu jest omówiona w książce: J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska: *Opera i dramat*. W: *Formy muzyczne*. T. 4. Kraków 1976.

*Górnicy*, gdzie sekwencje przeznaczone do śpiewania dorównują rozmiarem fragmentom mówionym. Opera komiczna *Górnicy* wyróżnia się także ze względu na różnorodność form i funkcji wstawek słowno-muzycznych. Prócz tradycyjnych kupletów, arii duetów, występują tu obszerne **chóry robotników zatrudnionych przy wydobywaniu rudy żelaza** oraz recitativa i całe melodramy, które w operze Dierżawina są utworami w utworze, samodzielnymi kompozycjami, wzbogacającymi treść głównego wątku. Bohaterowie przy okazji jakiegoś zdarzenia zapamiętują się lub oddają związanym z nim wspomnieniom, śpiewając o tym właśnie w melodramach i tworząc jednocześnie całość odrębną niejako od zasadniczego tematu opery.

Kończąc rozważanie o konstrukcjach słownych w dramaturgii omawianego na stronicach tej pracy okresu, trzeba wspomnieć jeszcze o rzadziej spotykanych takich ich formach, jak list, pismo urzędowe, wygłoszony przez któregoś z bohaterów wiersz lub zaśpiewana piosenka itp. Sporadycznie występujący w komediach i dramatach list spełniał w nich tylko i wyłącznie funkcję czynnika motywującego dalszy bieg wydarzeń. W sztuce Łukina *Rozrzutnik przez miłość nawrócony* list przysłany Dobrosierdowowi przez brata, proszącego go o przyjazd, uzasadnia przygotowania do podróży bohatera i jest dowodem na to, że opuszcza on miasto nie z własnej woli i nie ucieka przed swymi wierzycielami, którzy tak właśnie wydarzenie to interpretowali. Poza tym wyjazd Dobrosierdowa przyspiesza akcję sztuki i zmienia plany innych postaci. Natomiast w komedii Iwanowa *Nie wszystko złoto, co się świeci* list potrzebny jest do rozwiązań finałowych. Służący Pustomielina pomylił listy i ten, który był przeznaczony dla kochanki, przyniósł do domu narzeczonej hrabiego. Ojciec Eugenii czytając go, poznaje prawdziwe oblicze wybranego przez siebie pretendenta do ręki córki i radykalnie zmienia swe postanowienie.

Rozpoczynający akcję komedii *Akurat* fragment pisma urzędowego, które otrzymał wojewoda Trusicki, informuje widza o tym, że opuścił on posterunek i nie podjął żadnych kroków, by przeciwdziałać buntownikom atakującym miasto. Władze zwierzchnie donoszą w tym piśmie, iż wojewoda będzie pociągnięty za to do odpowiedzialności. Wieriołkin ucieka się do pomocy papieru urzędowego, żeby umotywować przejawiający się w działaniu Trusickiego lęk przed konsekwencjami podejmowanych decyzji. Autor chce jeszcze zaznaczyć i to, że nieprawidłowości w sprawowaniu władzy przez bohatera nie ujdą mu bezkarnie. Pismo zastępuje tu jakby postaci pozytywne, które przeciwstawiałyby się poczynaniom Trusickiego. Wśród jego urzędników bowiem nie da się odnaleźć ani jednego uczciwie wykonującego swe zadanie.

W *Matactwach* Kapnista układane przez członków Izby Cywilnej pismo urzędowe, stanowiące opis niesprawiedliwego wyroku, ma znaczenie nie tylko dla dalszego biegu wydarzeń, ale przyczynia się do budowania wymowy ideowej dzieła. Zaostrza satyrę na urzędników sądowych, gdyż pokazuje wszystkie ich kruczki, wymyślane i przygotowywane tak, by złowić w sieć niewinnego Priamikowa, wmówić mu to, czego nie uczynił, a usprawiedliwić donosiciela Prawołowa hojnie obdarzającego ich łapówkami.

Na zasadzie niezwykle ostrego kontrastu zamieszczone są w komedii Kapnista sąsiadujące ze sobą piosenki. Nagabywana przez Kriwosudowa i jego gości Zofia rozpoczyna pieśń o dobrej carowej, oświeconej i sprawiedliwej, która pod swe opiekuńcze skrzydła bierze ubogich i sieroty. Natomiast rozbawieni i pijani urzędnicy śpiewają o tym, z czym mają do czynienia na co dzień — o łapówkach, które należy brać, gdy po to dane są ludziom ręce, i brać, tak, by nikt nie mógł tego udowodnić. Przytoczenie tych piosenek jest w omawianym dziele dodatkowym elementem potęgującym jego zjadliwą satyrę na sądownictwo.

Przytoczony przegląd form i funkcji struktur językowych utwierdza w przekonaniu, że i w tej dziedzinie dramaturgia rosyjska analizowanego okresu udatnie przebrnęła przez stereotyp wzorców klasycystycznych. Dotyczy to szczególnie różnorodności znaczeniowej dialogów, wykorzystania takich środków przekazu dramatycznego, jak dedykacja, spis osób, przedmowa i obarczenie ich na równi z innymi konstrukcjami słownymi odpowiednią nośnością znaczeniową. Udoskonalanie struktur słownych i poszukiwanie nowych ich form złożyło się na powstanie nowych odmian gatunkowych, jak opera komiczna czy komedia salonowa, a przeniesienie ich w inne kręgi tematyczne dało w rezultacie dramat łzawy.

## ROZDZIAŁ V

# Kształt teatralny

Wypracowany przez teatr klasycystyczny deklamacyjny, wzniosły i patetyczny sposób przedstawiania treści sztuk na długo zaciążył również na kształtowaniu wizji teatralnej, zawartej w tekstach ówczesnych dzieł dramatycznych<sup>1</sup>. Ustalił on mimikę, gest i czasoprzestrzeń, obarczając je jedynie zadaniem pomocniczym w stosunku do słowa, odgrywającego rolę najważniejszą. W dramatach osiemnastowiecznych występuje więc gest niezbędny, typowy dla pokazywanych w nich sytuacji, nie obdarzony żadnym szczególnym znaczeniem, niemetaforyczny, nie współtworzący i nie wzbogacający wymowy ideowej utworu, lecz tylko towarzyszący danym zdarzeniom i w ich wypadku nieodzowny. Operowanie różnorodnymi i częstymi gestami o przenośnym znaczeniu nie było cechą charakterystyczną osiemnastowiecznego dramatu. Wydaje się, iż jedną z przyczyn tego zjawiska było utylitarne nastawienie dramaturgii tego czasu, chęć dokładnego i dobitnego przekazania publiczności ważnych treści, opartych na nurtujących społeczeństwo aktualnych problemach. Poważnej treści i problematyce odpowiadał również wysoki styl, wzniosłe słowa i zwroty o jasnym i nie wymagającym dodatkowych sposobów zwrócenia uwagi znaczeniu. W toku dialogów i monologów nie obserwujemy występowania pauz, przemilczeń i niedopowiedzeń brzemiennych w skutki i mających jakiś osobliwy sens przenośny. Dbano o słowo i jego ważkość przesłoniła troskę o uatrakcyjnienie środków kształtujących teatralną wersję dramatu oraz właściwą ocenę ich roli w przekazywaniu zawartości treściowej przeznaczonego do realizacji scenicznej dzieła. Sytuacja ta oczywiście zaczyna ulegać zmianie z chwilą głębszego zainteresowania się sztuką teatru, przeznaczeniem utworu dra-

<sup>1</sup> O sztuce teatru, grze aktorskiej i związkach dramatopisarzy rosyjskich z teatrem traktują m.in. Т. М. Родина: *Русское театральное искусство...; История русского драматического театра...*

matycznego i traktowaniem go nie tylko w kategoriach utylitarnych, ale i estetycznych. Znaczne przemiany w sposobie gry aktorskiej oraz kreacji teatralnej rzeczywistości przedstawionej w dramacie przynoszą wpływy sentymentalizmu, odejście od wzniosłej tematyki, zainteresowanie się problemami życia codziennego, bliskiego każdemu człowiekowi, a nie tylko, jak niegdyś, ludziom wybranym spośród wyższych klas społecznych. Największe pole do popisu w tej dziedzinie miała komedia i wszelkie jej odmiany gatunkowe. Dokonywane przez nią penetracje różnych obszarów tematycznych stwarzały większe możliwości posługiwania się różnorodnym, nowym gestem i rekwizytem, muzyką, śpiewem, przestrzenią dramatyczną oraz innymi pozajęzykowymi formami przekazu, zawartymi wszakże w słownej strukturze dramatu.

Przy tej okazji wspomnieć należy o roli didaskaliów, które pominięto przy omawianiu konstrukcji językowych w poprzednim rozdziale pracy. Ich funkcja bowiem ograniczała się w dramaturgii omawianego okresu przede wszystkim do udziału w tworzeniu wizji teatralnej dzieła, toteż wydaje się, iż zamieszczenie uwag o nich stosowniejsze będzie w niniejszym rozdziale. W didaskaliach w pierwszym rzędzie zauważyć się dały nowe przejawy głębszego zainteresowania się dramatopisarzy oznakami teatralności swych dzieł i próby wszechstronnego wykorzystania tych oznak w celach dramatycznych. Tak więc wraz z wszystkimi innymi środkami przedstawiania zaczynają się też i one przyczyniać do ukierunkowania biegu wydarzeń, do podkreślenia przeżyć postaci występujących, kształtowania wymowy ideowej oraz specyfiki metody twórczej i gatunku danego dzieła. Coraz bardziej urozmaicone i bogatsze znaczeniowo gesty, efekty dźwiękowe, elementy przestrzenne i rekwizyty zapelniać poczynają sceny dramatów już w latach sześćdziesiątych XVIII wieku, by początkowo współistnieć z pozostałościami klasycystycznego sposobu przedstawiania, potem zaś stopniowo wypierać stereotyp, tworząc nowszy kształt teatralnej wizji utworu dramatycznego.

Każdy dramatopisarz operował własnymi, charakterystycznymi tylko dla jego twórczości środkami współtworzącymi sceniczny przekład dzieła. Jednakże szczegółowa analiza dramaturgii rozpatrywanego okresu pozwala ustalić w tej dziedzinie również wiele zbieżności i wspólnych cech między utworami różnych pisarzy, zbieżności, jak wspomnieliśmy już, będących wynikiem nowych kierunków literackich i prądów umysłowych, upodobań i wymagań publiczności oraz związków z tradycją. Po uwzględnieniu wszystkich powiązań i wzajemnych wpływów, rysuje się konkretny kształt wizji teatralnej, budowanej przez ówczesną dramaturgię, dla niej jedynie charakterystyczny i odznaczający się pewnymi specyficznymi właściwościami.

Jedną z nich była nadmierna ilość graficznych środków ściągnięcia uwagi, rozmaitość figur retorycznych, czasem zastępujących didaskalia i odbijających zwłaszcza wszelkie stany uczuciowe bohaterów oraz sugerujących określoną mimikę i gest, także wpływających na intonację i rytm wypowiedzi<sup>2</sup>. I choć cechują one wszystkie, brane tu pod uwagę gatunki dramatyczne, to jednak niekiedy różnią się ze względu na swe przeznaczenie i charakter w określonej odmianie gatunkowej. Właściwe dla sztuki oratorskiej, cechującej klasycystyczną dramaturgię i jej teatralną adaptację, patetyczne wykrzyknienia, pytania retoryczne, zamilknięcia i pauzy, towarzyszące podniosłej treści, w komedii i jej satyrycznej odmianie zostały wykorzystane w celu ośmieszenia i skrytykowania rzeczywistości przedstawionej. Tu bowiem przyoblekają one treści niewłaściwe, nie kwalifikujące się do wzniosłego oratorskiego przekazywania, co daje w rezultacie efekt satyryczny i sugeruje przy tym zupełnie inną mimikę, gest i zachowanie przemawiającej postaci. Dla przykładu można wymienić choćby przemowę dumnego wierszopisa Nadmiena, karcącego za pijaństwo drukarza (*Ambitny wierszopis Nikolewa*). Oburzony tragediopisarz używa wielu prozaizmów wzbogaconych pytaniami retorycznymi i symbolizującymi oczekiwanie zamilknięciami, przeplata je jednocześnie wzniosłymi zwrotami wykrzyknikowymi do Zeusa i całego Parnasu z prośbą o pomoc i opiekę nad swoją twórczością, która musi przechodzić przez ręce tak niegodnych osób, jak ciągle pijany i przekręcający słowa utworów Nadmien drukarz. Te patetyczne wykrzyknienia i pytania wierszopisa współgrają z jego poważnym, nawet wzniosłym wyrazem twarzy, zupełnie nie pasującym do następującego potem kontekstu, zawierającego wyzwiska pod adresem chwiejącego się na nogach i nic nie pojmującego drukarza. W innej scenie wysoko oceniający swą twórczość Nadmien tworzy nową tragedię i szuka odpowiednich rymów. Wyliczanie wszystkich możliwych zwrotów, przerywane pauzami wyrażającymi twórcze i podniosłe zamyślenie na twarzy poety, kontrastuje ze sposobem, w jaki odczytuje potem jego utwór drukarz. Zastanawia się on nad każdym dobranym do rymu słowem, a symbolizujące ten stan niedopowiedzenia i pauzy, w przeciwieństwie do takich samych figur retorycznych towarzyszących wypowiedzi wierszopisa, oznaczają tu kpinę z języka jego tragedii. Potrzebne są również do sugerowania odpowiadającej temu mimiki i gestu. Głównym bowiem założeniem Nikolewa było ośmieszenie pychy niemodnego już i niepoczytnego tragediopisarza, do którego kreacji posłużyła mu postać Sumarokowa.

<sup>2</sup> Szczególnie wyróżnia graficzne środki ściągnięcia uwagi Sławińska, m.in. w pracy: *O komediach Norwida*. Lublin 1953.

Podobne wypowiedzi bardzo rzadko są przerywane uwagami autora o zachowaniu się głoszących je postaci. Ich funkcję pełnią tu liczne figury retoryczne, których wymowa naprowadza na odpowiadający danej treści gest i wyraz twarzy. W wypadku przywołanych przykładów komediowe zachowanie postaci wynikało z kontrastowego zestawienia przez nie treści z nieodpowiednią dla jej przekazu formą. W innych sytuacjach wywołującą śmiech mimikę i gest sugerują wzniosłe wykrzyknienia, pytania i przemilczenia, włożone w usta postaci przedrzeźniającej tę, która je często używa (np. drukarz i służąca Nadmiena, gdy pragną wyśmiać swego pana).

Figury retoryczne służą w komediach także do podkreślenia satyrycznego wyolbrzymienia oraz odzwierciedlającego go gestu i wyrazu twarzy. W *Sędziowskich imieninach* żona Chamkina niezwykle uwielbieniem darzy pieniądze, czemu daje wyraz w swej przemowie do nich, składającej się z pieszczotliwych zwrotów, dekorowanych wykrzyknieniami zachwytu, pełnymi podziwu pauzami oraz pytaniami, którym odpowiadał brzęk przekładanych i wycieranych skrzętnie z kurzu złotych monet. Takie zachowanie przypomina podejście matki do dziecka i pozwala bez większych trudności ustalić rodzaj gestu i mimiki, jaka kryje się za owymi wykrzyknieniami i zamilknięciami, ani razu nie przerwany wskazówką autora. Opowiadający o namiętności swej żony sędzia tak tym się przejął i zaabsorbował, że nie tylko poparł ją w tym całkowicie, lecz wygłosił mowę pochwalną na cześć pieniądza, pełną wypełnioną wyrażającymi wielkie wzruszenie i podniosły nastrój figurami retorycznymi, nie licującymi z przedmiotem, jaki opiewały. Gest i wyraz twarzy, jakie one sugerowały w tym kontekście, zasługują już nie tylko na miano komicznych, ale wprost groteskowych. Podobne zjawiska cechują wszystkie komedie satyryczne omawianej doby, zwłaszcza te, które poddawały krytyce środowisko urzędnicze, przede wszystkim zaś sądownicze, gdzie największą siłę działania miał pieniądz urastający tu do rangi fetysza deformującego, zwyrodniającego osobowość człowieka.

Zupełnie inny charakter, ton i wydźwięk mają zwroty opatrzone wykrzyknikami, pytańnikami oraz wielokropkami w komedii łzawej i dramacie mieszczańskim. Tutaj mówią one o takim zachowaniu człowieka, jaki z humorem i satyrą nie ma nic wspólnego. Towarzysząc wypowiedziom związanym z dramatycznymi sytuacjami, sugerują stany uczuciowe bohaterów, takie jak: wszelkie wzruszenia, ubolewania, tęsknoty i współczucia, często także radość z powodu nieoczekiwanych miłych spotkań i wdzięczność za udzieloną pomoc. W komedii łzawej *Akurat* nie rozumiana przez swego ojca Pulcheria, pozostawiona na łasce losu, postanawia sama znaleźć wyjście z trudnej sytuacji. Dowiadujemy się o tym z jej monologu, składającego się z wielu niedopowiedzeń i wy-

krzyknien, przerwanych parę tylko razy przez uwagi autora wskazujące, że bohaterka płacze. Nie wiemy, co ona zamierza, liczne przemilczenia odbijają na jej twarzy najpierw wahanie, potem zdecydowanie, a wykrzyknienie, że ojciec zobaczy ją już po raz ostatni, utwierdza w końcu w przekonaniu, że podjęła zamiar popełnienia samobójstwa. Następujące dalej pytania retoryczne i pauzy zdają się mówić, że dziewczyna jednak nie bardzo chce się rozstać z życiem. Wskazują one w tym monologu na bardzo bogatą gamę stale zmieniających się i odbijających na twarzy Pulcherii uczuć.

W drugim akcie dramatu *Żołnierska szkoła* wieśniak Biedon dowiaduje się, że ze stacjonującego we wsi pułku ucieka jego syn Józef — wzorowy żołnierz, którego obecnie czeka kara śmierci. Zrozpaczony ojciec staje przed synem i stara się za wszelką cenę dowiedzieć, co go pchnęło do tego czynu. Przemowa ojca, pełna wykrzyknien oznaczających zdumienie, pytań retorycznych i odzwierciedlających oczekiwanie i niecierpliwość pauz nie odnosi wszakże skutku. Józef bowiem postanowił nie wyjawiać nikomu, że zbiegł tylko po to, by jego stryj za przyprowadzenie go odebrał nagrodę i pokrył długi prześladowanego przez rządcę Biedona. Na błagania i wyczekiwania ojca, wyszukującego coraz bardziej wzruszające argumenty, aby skłonić Józefa do mówienia, syn odpowiada jedynie wykrzyknieniem jakże bogatym we wszelkie treści: „Ojcze!” Prośby ojca i odwoływania się do uczuć synowskich są niewątpliwie przyczyną walki wewnętrznej chłopaka i jego dramatycznych wahań, które powinny odbijać się na twarzy tego człowieka, nic nie mówiącego, lecz zmuszonego tylko słuchać i wyrzucić czasem nabrzmiałą w nim rozpacz w jednym słowie, opatrzonym jednak wiele mówiącym w tym wypadku znakiem wykrzyknienia. Przez cały czas tych zmagañ uczuciowych ani razu nie pojawia się w tekście sztuki najmniejsza uwaga odautorska, dotycząca zachowania i stanu wewnętrznego bohaterów. Umieszczone natomiast w odpowiednim kontekście figury retoryczne podkreślają nie tylko rodzaj, ale siłę i natężenie ludzkich uczuć, zastępując tym samym didaskalia, których ingerencja w konkretnej wypowiedzi mogłaby, jak się zdaje, obniżyć jej wartość emocjonalną i przerwać towarzyszące także i widzowi napięcie.

Gradacja uczuć ludzkich zaprezentowana w dramacie łązawym jako jego główny temat, dawała ówczesnym aktorom ogromne pole do opisu dla ich inwencji twórczej. Dopuszczała możliwość wielości interpretacji poszczególnych scen, swobodę w odtwarzaniu różnorodnych stanów wewnętrznych bohaterów dramatu. Jedynym czynnikiem krępującym zarówno mistrzostwo aktora, jak i nowatorstwo wizji teatralnej dramatu łązawego i wszystkich odmian gatunkowych komedii był nadmierny dydaktyzm. Przejawiał się on przede wszystkim w mentorskim tonie nie-



których sekwencji, niekiedy dość często przerywających tok akcji i zmuszających do zmiany sposobu przekazu rzeczywistości przedstawionej. Pouczający, perswazyjny charakter pewnych partii tekstu, wyrażający się także poprzez użycie figur retorycznych w ich znaczeniu odpowiadającym intonacji, mimice i gestowi, był jedyną bodajże cechą łączącą odmianny gatunkowe komedii z dramatem mieszczańskim w dziedzinie kształtowania wizji teatralnej, stanowiącą pozostałość po tradycyjnym, zwracającym uwagę na ważkość słowa, sposobie interpretacji rzeczywistości dramatycznej. W zasadzie także nadmiar figur retorycznych jako sposób ściągnięcia uwagi stanowi swoisty spadek po klasycystycznej formie przekazu teatralnego. Jednakże zupełnie inne zabarwienie, nadane temu nadmiarowi figur przez komedię satyryczną, a potem przez dramat łaźwy, upoważnia do określenia go mianem odnowionego znaku, pośredniczącego w odczytaniu scenicznej wersji dramatu.

Pewną specyfiką odznaczał się też rodzaj gestu towarzyszącego słowom osiemnastowiecznego dramatu, zwłaszcza komedii. Posługiwała się ona w przeważającej mierze gestem, który nazwać można komediowym, używanym przede wszystkim do tworzenia rozbawiających widza scenek. Obfituje w nie m.in. utwór Nikolewa *Ambitny wierszopis*, gdzie na czoło pod tym względem wysuwa się próba zademonstrowania mającego odbyć się pojedynku francuzomana Modstricha z wierszopisem Nadmienem. Obrażony modniś przybywa do mieszkania Nadmiena ze szpadą i korzystając z okazji, że w pokoju nie ma nikogo, postanawia poćwiczyć walkę, na razie tylko z meblami. Płacze się w połach swego modnego płaszcza, przewraca, nie umie utrzymać szpady itp. Trafny komentarz, wygłoszony *à part* przez podglądającą tę scenę pokojówkę, podkreśla jeszcze bardziej komizm tych gestów. Zresztą już samo pojawienie się postaci franta i galomana sugeruje związane z nią zawsze komiczne zachowanie: krygowanie się, podrygujący sposób chodzenia, wygładzanie fałdek na swym surducie, wymyślne ukłony, wdzięczenie się do wszystkich panien itp. Najczęściej też ruchy i gesty wywołujące śmiech towarzyszą dialogom służących. Ich wzajemne zaloty, przekomarzania się, poszturchiwania, a zwłaszcza przedrzeźnianie gospodarzy składają się na tę część komedii, której przeznaczeniem jest tylko rozbawienie widza. Wiele rozrywki dostarcza również zachowanie takich postaci, jak rozpieszczony synalek, który po ukazaniu się dzieła Fonwizina staje się bohaterem wielu komedii; wśród nich na czoło wysuwa się *Fomuszka, wnuczek babuni*. Nierozgarnięty Foma stoi jak pień i nie potrafi nawiązać kontaktu w żadnym towarzystwie. Jego wychowawca ciągle poprawia na nim ubranie, szturchaniem sygnalizuje, że należy się uklonąć lub odpowiedzieć na pytanie. Tego typu odruchy występują tu w funkcji charakteryzującej postać Fomuszki, choć nie zawsze on jest ich wy-

konawcą — czasem też adresatem; podkreślają one bowiem niedołęstwo rozpieszczonego wnuczka, brak znajomości dobrych obyczajów i podstawowej wiedzy o życiu.

Określone gesty przyczyniają się także do uwypuklenia dominującej cechy charakteru zaznaczonej przez nazwisko mówiące, co dotyczy szczególnie postaci negatywnych, ośmieszanych. Występują one zazwyczaj wtedy, kiedy danej osobie autor nie poświęca zbyt wiele miejsca i nie daje możliwości częstego wypowiadania się, co potwierdziłoby konsekwencję znaczącego imienia. Takiemu celowi służą na przykład odruchy Zatiejkina z *Mizantropa przeistoczonego*. Jediną reakcją tego człowieka na nie odpowiadający mu przebieg wydarzeń jest wszczynanie bójek. Zaczepki Zatiejkina, prowokacyjne popychanie nawet tych, którzy niczym mu się nie narazili, podkreślają główną cechę jego charakteru, a także wzbogacają gestykę służącą komediowemu zabarwieniu dzieła oraz budują koloryt jarmarku w prowincjonalnym miasteczku, stanowiącym tło dla wszystkich zdarzeń sztuki.

W analizowanych gatunkach komedii obok gestu o wydźwięku humorystycznym występuje jeszcze gest o większym znaczeniu — przyczyniającym się do satyrycznego ujęcia rzeczywistości przedstawionej. Przede wszystkim wymienić tu należy najbardziej typowy — pojawiający się w każdej komedii satyrycznej o urzędnikach-łapówkarzach — odruch naśladowczy liczenie pieniędzy, mający sugerować niedomyślnemu petentowi, jaką drogą sprawę się da załatwić najlepiej. Sekretarz Izby Cywilnej Kochtin z *Matactw* w swej długoletniej karierze zdążył już wypracować kilka nowych gestów, by móc urozmaicić nimi rozmowy ze zgłaszającymi się do sądu ludźmi. Odprowadzając Prawołowa, powiada mu na pożegnanie, iż podejmuje w jego sprawie wszelkie starania, ale wymownie potrząsa przy tym kieszonką kamizelki. Innym razem klepie ręką po kieszeni kaftana albo po prostu bez żadnych skrupułów wyciąga rękę w kierunku ociągającego się klienta. Niezwykle pomocny w pokazywaniu łapówkarstwa urzędników sądowych staje się rekwizyt w postaci pieniędzy lub jakichś towarów, np. drogi wazon, materiał na suknię czy nawet produkty żywnościowe. Dobitym przykładem satyrycznego użytku z gestu i odpowiedniego rekwizytu jest scena z pierwszego aktu *Matactw*, kiedy to żona Kriwosudowa odbiera przysłane przez Prawołowa łapówki. Jego zaufany — Naumycz wyjmuje z kosza różne produkty, towary i jednocześnie wyklada sędziemu racje Prawołowa. Kriwosudow oczywiście stawia opory, lecz w miarę zwiększania się ilości i jakości łapówek oraz zachwyty zachłannej żony stopniowo ulega i w końcu zapewnia o pomyślnym załatwieniu sprawy. Rekwizyt pomaga w tym wypadku podkreślić grę sędziego z Naumyczem (ponieważ opieranie się jego jest udane i celowe), grę, której celem jest wyciąg-

nięcie jak największej korzyści z Prawołowa. Współ z gestem satyrycznym rekwizyt taki, jak pieniądze, list z banknotami, koszyk z produktami itp., przyczynia się do zdemaskowania prawdziwego oblicza urzędników Rosji osiemnastowiecznej, ich degeneracji i uzależnienia osobowości od władzy pieniądza. Komentarza nie wymaga pod tym względem postać sędziego z *Dziwu nad dziwy*, czule przemawiającego do wyłudzonego od petenta srebrnego naczynia, czy Chamkina i jego małżonki z *Sędziowskich imienin*, pieszczących złote monety jak dziecko zabawkę.

Każdą odmianę gatunkową dzieła dramatycznego charakteryzuje inny rodzaj gestu. Toteż w dramacie płacziwym i sentymentalnej części komedii łzawej nie stykamy się już z odruchami o znaczeniu komediowym i satyrycznym. Tutaj występują gesty podkreślające czułościową tonację utworu. Wśród nich do najczęściej używanych należą takie, jak ciągle podnoszenie chusteczki do oczu i ocieranie łez, wskazywanie na serce, które jest niezastąpionym obiektem zainteresowania i przedmiotem rozmów wszystkich postaci występujących, padanie w objęcia odnalezionych ojców, córek i żon, omdlenia z powodu nagłych i wstrząsających wieści itp. Gest jest więc tu wielce pomocny w odzwierciedleniu wszelkich stanów psychicznych i uczuciowych człowieka. Wielka różnorodność w gestyce charakteryzuje szczególnie dramat łzawy Fiodorowa *Liza albo Skutki dumy i uwiedzenia*, będący kontynuacją losów bohaterki powieści Karamzina, podobny do niego tematycznie dramat Iljina *Liza albo Triumf wdzięczności* oraz obfitą w niezwykle przygody sztukę Chieraskowa *Przyjaciel nieszczęśliwych*. Zawiedziona przez Erasta Liza wyraża swą rozpacz w gestach wskazujących na zanoszenie modłów do nieba, ciągłych omdleniach, zawodzeniach, odwracaniu twarzy od ojca, podejrzewającego prawdę, w bezcelowym błędzeniu po mieście i w końcu rzuceniu się do rzeki. Takie same reakcje wywołuje jej czyn w ojcu, wygnanym niegdyś z domu za to, że połączył się z wieśniaczką. W finale dzieła Maciej odnajduje ojca, Liza dziadka i ciotkę, która miała być żoną Erasta i przez to stała się przyczyną nieszczęść bohaterki. Wydarzenia te są źródłem różnorodnych gestów, początkowo towarzyszących wzajemnym wyrzutom, jakie czynią sobie zgromadzone postacie, potem wielkiej radości, płynącej z przebaczenia. Nadmienić trzeba przy tym, iż finał jest w tego typu dramacie częścią najbardziej wymowną pod każdym względem, także więc najbogatszą w gesty. Dochodzi tu najczęściej do rozpoznania porzuconych niegdyś żon, zagubionych dzieci i innych, uważanych za zmarłych i zaginionych członków rodziny i przyjaciół. W tej sytuacji niekiedy tylko gest bez słów wyraża stan uczuciowy bohaterów, samo rzucenie się w ramiona decyduje o takim a nie innym rozwiązaniu nakreślonego wątku.

Gest pomagał również określić gatunek dramatu, wpływał na jego tonację, charakteryzował postać, współtworzył wymowne i ważne znaczeniowo sceny, a także przyczyniał się do konstrukcji typowych dla danego środowiska obyczajów i obrzędów. Odnajdziemy to wszystko w tych utworach dramatycznych, które obok wątku głównego przykładały wagę do wiernego przedstawienia jego tła — środowiska, w jakim akcja się toczy.

Świat kupiectwa rosyjskiego prezentowany jest przez Matinskiego w operze komicznej *Sankt-Petersburski dom targowy* m.in. za pomocą odpowiednio dobranej i zarysowanej przestrzeni (część akcji rozgrywa się w domu handlowym, między kramami kupieckimi) oraz scen obrzędowych, składających się z pieśni i gestów symbolizujących charakterystyczny dla kupców kult bogactwa i pieniądza. Akt drugi opery jest poświęcony obrzędowi zaręczyn córki Skwałygina. Zaczyna się on od pieśni śpiewanych przez dziewczęta — przyjaciółki Chawronii. Para narzeczonych siada na ławie uprzednio zasłanej futrem. Obszerny tekst poboczny informuje o dalszych gestach i zachowaniu się postaci. Gospodarze częstują gości wódką, ci zaś kładą na tacę pieniądze. Następnie dziewczęta proszą narzeczonego o klucz do skrzynki, którą na stół stawia swatka. Szkatułka jest pełna różnych darów i owoców, rozdawanych potem uczestniczącym w obrzędzie gościom. Przy akompaniamencie muzyki, śpiewu i tańca dziewcząt sypią się na tacę pieniądze dla narzeczonych. Potem Chawronię odprowadzają do innego pokoju i zamykają na klucz, a zadaniem narzeczonego jest jej wykupienie. Gesty i rekwizyty sugerują tu dążenie do gromadzenia dóbr materialnych i symbolizują, iż to powinno być najważniejsze w życiu przyszłych małżonków. Podkreślić warto, że w konstrukcji tych scen obrzędowych elementem niezastąpionym i najważniejszym jest gest, a obok niego — śpiew i oczywiście odpowiedni rekwizyt. Na uwagę zasługują tu sceny zbiorowe, przyczyniające się do urozmaicenia gestyki i pełniejszego odtworzenia realiów z życia danego środowiska<sup>3</sup>. Rozpoczynają one też operę Matinskiego, ukazując ludzi kręcących się między bogato zaopatrzonymi straganami i targujących towary u kupców, z których każdy stanowi choć odmienny, jednak charakterystyczny dla swojego środowiska typ.

Scenami zbiorowymi posługuje się również Kopjow, który w swej komedii satyrycznej za ich pomocą tworzy obraz jarmarku w Lebediani. Tu także przestrzeń dramatyczną budują stoiska handlowe, a między nimi przechadzają się kupujący. Obszerny plac miejski jest wypełniony żołnierzami ze stacjonującego tu pułku, którzy z okazji jarmarku

<sup>3</sup> Sceny zbiorowe zaliczane są przez Sławińską do jednych z ważniejszych w gestyce teatralnej i zanalizowane m.in. w jej książce *Reżyserska ręka Norwida*. Kraków 1971.

opuścili swój obóz. Zamieszczony na końcu komedii opis towarzyszących zawsze jarmarkowi rozrywek (cygańskich tańców, przedstawień teatralnych na wolnym powietrzu, parady wojskowej itp.) znacznie wzbogaca gestykę scen zbiorowych utworu Kopjowa.

Oddalająca się powoli od klasycystycznych wzorców dramaturgia końca XVIII wieku i przełomu stuleci swe nowatorstwo przejawiała w coraz śmielszym posługiwaniu się różnorodnymi środkami przekazu teatralnego i wszechstronniejszym ich wykorzystaniu w tworzeniu kształtu artystycznego całego dramatu. Tak więc obok gestu, podporządkowanego metodzie twórczej danego gatunku dramatycznego i służącego realizacji głównych zamysłów autorskich, na uwagę zasługuje także szerokie wykorzystanie rekwizytu, z gestem tym ściśle związanego i współdziałającego również z innymi elementami budującymi wizję teatralną dzieła scenicznego. Nadmienialiśmy już o rekwizycie przyczyniającym się wspólnie z gestem do satyrycznego ujęcia rzeczywistości przedstawionej i do konstrukcji scen obrzędowych oraz innych, charakteryzujących dane środowisko chwytów. Obecnie uwagę należy skierować na rekwizyt, który nie tylko organizuje określony gest, ale pomaga w naszkicowaniu osobowości postaci występujących, staje się przyczyną przeżyć wewnętrznych bohaterów, decyduje o zwrocie w biegu wydarzeń i wraz z innymi elementami określa gatunek dramatu.

Sytuacja, w jakiej rekwizyt bierze udział w charakterystyce postaci, najczęściej występuje w komediach, służąc tu do podkreślenia negatywnych cech osobowości bohaterów. Wspomnieć tu można cytowany już w tej pracy przykład z komedii Iwanowa *Nie wszystko złoto, co się świeci*, kiedy to zakupiony przez fircyka Pustomielina obraz staje się przyczyną demaskującej próżność i głupotę hrabiego rozmowy ze służącym.

W dziele Iwanowa występuje kolejny rekwizyt o dość istotnym znaczeniu — ozdobiony brylantami portret Eugenii, narzeczonej Pustomielina. Od początku akcji komedii hrabia domaga się, żeby Eugenia podarowała mu swoją podobiznę, lecz nie kochająca go kobieta ociąga się i nie zamierza spełnić tej prośby. Czyni to za nią ojciec, a oszołomiony wartością prezentu galoman wyjmując portret i wysyłając drogą ramkę swej wymagającej kochance wraz z listem, w którym lekceważąco mówi o narzeczonej. Jednakże pijany służący pomylił listy i ten przeznaczony dla oblubienicy Pustomielina przyniósł do domu Orzomasowa. Obrazowanie portretu i zamieszczony w liście odpowiedni komentarz lekkomyślnego franta demaskuje go i odwraca bieg wydarzeń na jego niekorzyść. Rekwizyt ten przyspiesza tempo akcji i radykalnie przyczynia się do rozwiązań finałowych. Do tej pory bowiem nikt nie mógł niczego przedsięwziąć w obronie nienawidzącej Pustomielina Eugenii. Jedynie brat

Orzomasowa drogą perswazji starał się wpłynąć na zmianę decyzji upartego ojca.

Natomiast w dramacie Iławym Chieraskowa *Przyjaciel nieszczęśliwych* rekwizyt od początku organizuje akcję utworu. Jest nim złoty medalion, kryjący w swym wnętrzu prawdę o pochodzeniu głównej bohaterki Miłany, wychowywanej przez przybranego ojca Pamfiła. Dziewczyna nic o tym nie wie i oddaje ów medalion grożącemu więzieniem i domagającemu się zwrotu długu wierzycielowi o imieniu Zelit. Jest załamana, kiedy podsłuchując rozmowę Pamfiła z zakochanym w niej miejscowym sędzią, uświadamia sobie, że nigdy może już nie poznać tajemnicy swych prawdziwych rodziców. Powierzona przed laty opiece Pamfiła z zastrzeżeniem, że powinna czekać na powrót rodziców, nie może ani sama, ani przy pomocy przybranego ojca zadecydować o dalszym losie i oddać ręki sędziemu. Poszukiwania medalionu na razie nie dają żadnego rezultatu, Zelita bowiem ktoś napadł nocą i ograł. Odnalezienie wartościowego drobiazgu-pamiątki ma dla bohaterów dramatu bardzo ważne znaczenie, gdyż może rozwiązać wszystkie ich problemy, staje się więc przez to motywacją dalszych ich działań i przedsięwzięć.

W innych dziełach dramatycznych, np. w *Ojcu rodziny* Sandunowa, rekwizyt pomaga autorowi zgłębić przeżycia bohaterki, uplastycznić przedstawienie jej walk wewnętrznych i rozterek duchowych. Ubogi malarz Biedniakow, przekonany o pożyteczności i pouczającym działaniu sztuki, maluje obraz pokazujący na pierwszym planie uwiedzioną przez panicza biedną dziewczynę, która z rozpaczny uśmierca swoje dziecko; na drugim zaś sędziów podążających w celu ujęcia przestępczyni, a opodal biegnącego, załamanego tym nieszczęściem jej ojca. Obraz ten uważa bohater za dzieło swego życia, stworzone ku przestrodze naiwnych młodych panien. Nie wie o tym, że w podobnej sytuacji znajduje się jego córka Eliza, spodziewająca się dziecka hrabiego Lubima, który obiecał jej małżeństwo, lecz nie otrzymał na to zgody swego ojca. Dziewczyna postanawia popełnić samobójstwo, o czym donosi w liście do ukochanego i prosi go o ostatnie już spotkanie, do którego dochodzi w pracowni Biedniakowa. Nieświadom niczego, dobroduszny malarz pragnie pokazać Lubimowi, jako swemu uczniowi, najnowsze płótno. Wdaje się w szczegółowe objaśnienia, potępia dzieciobójstwo, opisuje dokładnie i z wielkim zaangażowaniem uczuciowym wyrażone na twarzy kobiety cierpienia, rozpacz jej ojca i dezaprobatę przedstawicieli prawa. Obecna przy tym Eliza przeżywa męki i wyrzuty sumienia początkowo odbijające się tylko na jej twarzy, potem w okrzykach skierowanych do ojca, by zaprzestał wyjaśnień. Wreszcie, w przystępie rozpaczny, że nie podzieliła się z ojcem swymi przeżyciami i powzięła okrutny zamiar samo-

bójstwa, Eliza mdleje. Lubim, równie silnie odczuwający konsekwencje swojego czynu pod wpływem działania treści obrazu, wybiega w wielkim zamieszaniu z pokoju. Rozegrana scena, dla której pretekstem stał się obraz Biedniakowa, odkrywa nie tylko siłę uczuć bohaterów, ale również pomaga zrealizować jedną z ważniejszych myśli, jaką chce przekazać widzowi Sandunow, myśli o roli sztuki w życiu społeczeństwa, sztuki mającej wzruszać, a jednocześnie pouczać i wychowywać tak, jak pisarz mniemał, że czyni to jego utwór.

Na ścisły związek z sentymentalnym kierunkiem w literaturze wskazują rekwizyty z niektórych dramatów Iżawych. Mówi o tym m.in. zeszyt zawierający notatki z podróży, jakie prowadzi kamerdyner hrabiego Arista ze sztuki *Cnota nagrodzona, czyli Kobieta, jakich mało*. Zapisuje on w nim swoje wrażenia i spostrzeżenia, najwięcej miejsca poświęcając ludowi wiejskiemu, podkreśleniu różnic między pejzażem wsi i miasta oraz idei równości wszystkich ludzi. Zaznaczyć warto, że Andrzej wędruje z hrabią tylko po Rosji, a swój gruby zeszyt wyjmuje wówczas, kiedy znajduje się wśród włościan, notując skrzętnie wypowiedane przez nich sentencje i uwagi dotyczące szczególnie uczuć ludzkich i zmiennych losów człowieka. Czyniąc notatki z podróży własnością człowieka niższego stanu, podkreśla Iwanow w ten sposób także i swoje poparcie dla głoszonej przez sentymentalistów myśli, że ludzie prości również są wrażliwi, potrafią głęboko przeżywać piękno przyrody i oddawać się silnym uczuciom.

W komediach salonowych z kolei rekwizyt stanowi najczęściej symptom aktualności, podkreśla fakt, iż to, co się dzieje na scenie, jest związane z najnowszymi wydarzeniami, jakimi żyje stolica i jej towarzystwo salonowe. Rolę taką spełniają na przykład w sztuce Chmielnickiego *Pałace z powietrza* gazety i czasopisma z ostatnich dni, zawierające opisy zdarzeń, z którymi pewni bohaterowie komedii mają związek bezpośredni. Miczman w stanie spoczynku — Alnaskarow pragnie wziąć udział w podróży dookoła świata, śledzi pilnie ostatnie wieści na ten temat, by nie spóźnić się na statek. Złamanie karety zmusza go jednak do zatrzymania się w posiadłości młodej wdowy Agłajewej, z którą także rozmawia on o celu swej wędrowki i snuje marzenia o odkryciu nowych lądów. Z najnowszych gazet dowiaduje się wszakże o odpłynięciu jego statku, co zmusza go do zmiany planów życiowych. Losy bohatera są zatem sprzężone z aktualnymi wydarzeniami w kraju, o jakich donoszą ostatnie gazety.

Uwagi te dają podstawę do twierdzenia, że na równi z innymi środkami, służącymi do budowy scenicznej wersji dramatu, rekwizyt pomagał wyrazić ogólną tendencję utworu, jego główną myśl, przyczyniał się do określenia specyfiki metody twórczej oraz przynależności gatunkowej,

dostosowany był do tonacji całego dramatu, niekiedy zaś stanowił o przebiegu wydarzeń, zyskując miano czynnika pobudzającego do działania i uzasadniającego rozwiązanie finałowe, wpływał na zachowanie się i losy bohaterów. Niewątpliwa była też jego rola jako elementu uroczniającego teatralną wizję dramatu. Najwybitniejsze jednak miejsce pod tym względem zajmują wszelkie efekty dźwiękowe, wstawki słowno-muzyczne i układy przestrzenne.

W poprzednim rozdziale wspominaliśmy o najważniejszych funkcjach występujących w operach komicznych struktur słownych, przeznaczonych do śpiewania, nadmieniacząc o ich roli najistotniejszej, jaką jest tworzenie walorów estetycznych dramatu, przejawiających się w całej pełni dopiero właśnie w realizacji scenicznej dzieła. Decyduje o tym nie tylko piękno muzyki i różnorodność jej odcieni, lecz także odpowiednie rozmieszczenie arii i kupletów — tak, by ozdabiały one określone fragmenty tekstu mówionego, a co najważniejsze — by występowały w miejscach szczególnych napięć w operze, wyrażając najczęściej wyjątkowe stany uczuciowe bohaterów. Stosowne tego przykłady cytowaliśmy wcześniej, toteż nie zatrzymując się dłużej nad analizowanymi już śpiewanymi konstrukcjami słownymi, przejść wypada do form wykorzystania w dramaturgii omawianej doby efektów dźwiękowych.

Na uwagę zasługuje tutaj nastrojotwórcza i emocjonalna rola dźwiękowych elementów struktury scenicznej dramatu. Wprowadzający widza w środowisko żołnierskie dramat Izawy Sandunowa posługuje się takimi efektami słuchowymi, jak odgłosy rozdawanych komend, pojedynczych wystrzałów, uderzeń w bęben, tupotu maszerującego wojska. Jest to oczywiście najzwyklejszy i najprostszy sposób odtwarzania przestrzeni dramatycznej, odpowiadającej określonej tematyce i tworzącej koloryt środowiska żołnierskiego. Jednakże w sytuacji szczególnej owe odgłosy nabierają znaczenia zgoła innego i wywołują u bohaterów mocniejsze odczucia. Otóż skazany na karę śmierci za ucieczkę z wojska Józef przygotowuje się do egzekucji. Jego zrozpaczony ojciec, siostra i narzeczona bezskutecznie błagają o pomoc pułkownika, który powiada, że okazać pewne względy może jedynie wtedy, kiedy uciekinier odkryje pobudki, jakie skłoniły go do tego czynu. Streszczaliśmy już tu rozmowę Biedona z synem i jego prośby o wyjaśnienie tajemnicy, kwitowane milczeniem Józefa. Jego bliscy i przyjaciele są zdenerwowani i z napięciem wywołanym upływem czasu przed zbliżającym się decydującym momentem czekają na słowo skazanego. W tej chwili rozlega się dźwięk bębna, oznaczający rozpoczęcie egzekucji i wzmagający cierpienia i naprężenie nerwowe otaczających Józefa ludzi oraz zwiastujący kres ich nadziei. Odgłos ten jednocześnie potęguje tonację całej sztuki zbliżającej się do punktu kulminacyjnego i podnosi emocje widza.



W operze komicznej *Rozana i Lubim* efekty dźwiękowe: tętent kopyt końskich i echo rogu myśliwskiego wywołują niepokój bohaterki, prześladowanej i ściganej przez polującego w okolicznym lesie Szczedrowa. Zbliżające się coraz bardziej odgłosy polowania przekonują dziewczynę, że znalazła się ona w sytuacji bez wyjścia i nie zdoła już umknąć przed swym panem. Jej niepokój i załamanie wywołane elementami dźwiękowymi podkreśla jeszcze muzyka śpiewanej przez Rozaną w tym momencie arii, w której wyobraża sobie przykre konsekwencje ewentualnego porwania przez Szczedrowa.

Zjawiskiem powszechnym w dramaturgii sentymentalnej jest skojarzenie pewnych uczuć i przeżyć bohaterów z burzą, a nawet uzależnienie ich od jej wpływów. W omawianej przed chwilą operze komicznej odgłosy nadciągającej burzy zapowiadają zmianę losów postaci występujących i sugerują mające nastąpić niepowodzenia w ich życiu. Burza bowiem wykorzystywana była wówczas przez dramatopisarzy przede wszystkim jako zapowiedź wstrząsów, nagłych i niezwykłych przemian losów bohaterów. W dramacie łzawym Iwanowa *Cnota nagrodzona* zjawiska towarzyszące burzy (wzburzenie fal rzeki) zmieniają bieg wydarzeń i przyczyniają się do zdecydowania o rozstrzygnięciach finałowych. Wiry niespokojnej Wołgi przewracają łódkę, w której płynie ojciec Zofii, a znajdujący się w tej chwili na brzegu rzeki hrabia Arist ratuje starca, zdobywając sobie w ten sposób jego przebaczenie. Jeszcze wcześniej zbliżająca się w odgłosach grzmotów i błyskawicach burza wywołuje w Zofii jakieś bliżej nieokreślone, lecz podniecające uczucia i przeczucia. Kiedy rozszaleje się ona na dobre, zmusi to kobietę za każdym uderzeniem pioruna padać na kolana i modlić się o odwrócenie nieszczęść. Burza zmienia nastrój dramatu, wzmacnia emocje odbiorcy, podkreśla przeżycia bohaterów, zapowiada przełom w ich życiu, wskazuje na silny związek człowieka z przyrodą. Poza tym bywa również jednym z komponentów akcji dramatu, jak miało to miejsce m.in. w analizowanych w tej chwili utworach dramatycznych. Na początku opery, kiedy Rozana niesie śniadanie Lubimowi, świeci słońce, lecz w miarę wydłużającego się czasu oczekiwania na niebie pojawiają się ciemne obłoki. Zbliżaniu się Szczedrowa, wywołującemu zdenerwowanie Rozany, towarzyszy już burza, która jednocześnie zmusza bohatera do przerwania poszukiwań, a dziewczynie daje szansę ukrycia się w szałasie. Zagrożenie mija, przechodzi też ulewny deszcz, wyziera słońce, by pozostać na cały czas spotkania Rozany i Lubima. Sceneria zmienia się całkowicie, kiedy dziedzic przywozi dziewczynę do pałacu. Nie mówi się już wtedy o przyrodzie będącej tłem dla swobodnych, nieczym nie skrępowanych działań bohaterki, bo obecnie znajduje się ona w więzieniu — w czterech ścianach pokoju pałacowego.

W dramacie Iwanowa również w miarę nadciągania burzy przyspiesza się tempo akcji, wzrasta napięcie bohaterów i pojawiają się oznaki mających nastąpić decydujących wydarzeń, punkt zaś kulminacyjny nawalnicy zbiega się z takim samym stadium w zdarzeniach dramatu.

Zjawisko burzy rozpatrywane może być zarówno jako efekt dźwiękowy, jak i jako element kształtujący przestrzeń dzieła dramatycznego. Zresztą większość wszelkich odgłosów, przynajmniej w omawianych tu dziełach, stanowi pewną część określonych układów przestrzennych, a pełnię swego wyrazu artystycznego zyskuje w połączeniu z każdą inną częścią składową przestrzeni dramatycznej. Dzieje się tak z wszystkimi innymi środkami przekazu rzeczywistości przedstawionej. Nawoływania żołnierzy, odgłosy ich marszu, dźwięki bębna itp. są znakami, które powinny wywołać u odbiorcy wyobrażenia konkretnej konstrukcji przestrzennej, odpowiadającej obozującemu pułkowi wojskowemu. Echa rogu myśliwskiego, tętent koni, szczekanie psów i pokrzykiwania polujących uzupełniają wiejski pejzaż, sugerując bliskość lasu i rozmiary obszarów przywołanej w ten sposób przestrzeni. W zasadzie przestrzeń dramatyczna podporządkowuje sobie większość czynników kształtujących teatralną wizję dramatu. Tak więc jej oznaką będzie także rekwizyt, kostium, gest, zwłaszcza sceny zbiorowe, obrzędowe itd. Jak słusznie mówi jeden z autorów tomu *Przestrzeń i literatura*, Janusz Skuczyński, przestrzeń jest „podstawowym, konstytutywnym czynnikiem dzieła teatralnego, dającym się pod tym względem porównać z rolą słowa w dziele literackim”<sup>4</sup>. Toteż nie może ona występować jedynie jako tło wydarzeń, obarczona jest zadaniami znacznie ważniejszymi, tworzy sensy przenośne sztuki.

W dramaturgii omawianej doby coraz szersze i wszechstronniejsze wykorzystanie symboliki przestrzeni dokonywało się stopniowo i przybrało, tak jak i pod innymi względami, formę kruszenia krępujących swobodę twórczą pisarza reguł sztuki klasycystycznej. Wyrazem nowych treści dramatu nie mogły już być komnaty pałacowe i pokoje gościnne dworów szlacheckich. Już nawet Łukin w swej jednoaktówce *Kupiec galanteryjny* obcowanie głównego bohatera z przedstawicielami różnych grup społecznych motywuje ich obecnością na ogólnie dostępnej sali, gdzie akurat odbywa się maskarada, i która przylega właśnie do sklepu z galanterią. Taka przestrzeń stwarza możliwość przewijania się w niej licznych gromad ludzi i uzasadnia swobodę ich poruszania i odwiedzania każdego zakątka, w tym sklepu galanteryjnego. Przemiany dotknęły nie tylko przestrzeni scenicznej; w dramatach zaobserwować można

<sup>4</sup> J. Skuczyński: *Przestrzeń w „Lilli Wenedzie” Juliusza Słowackiego*. W: *Przestrzeń i literatura*. Red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1978, s. 175.

również częstsze niż przedtem posługiwanie się metaforą przestrzeni przywołanej<sup>5</sup>.

Najwierniejsza tradycji pod tym względem pozostała komedia przedstawiająca perypetie miłosne, a także satyryczna odmiana tego typu dzieła dramatycznego. W niektórych sztukach tego gatunku przestrzeń, ograniczona do miejsca akcji, pozbawiona była jakichkolwiek głębszych znaczeń. Jednak spośród dramatopisarzy nie ośmielających się radykalnie zerwać z obowiązującą jednością miejsca akcji znaleźli się tacy, którzy ją wykorzystywali tak, by wydawało się, iż owo miejsce jest wybrane celowo, stanowi jedyną stosowną do prezentowanych zdarzeń przestrzeń. Sytuacja taka występuje na przykład w *Matactwach*, gdzie akcja toczy się w mieszkaniu Kriwosudowa, w pokoju gościnnym, na czas odbudowywania spalonego gmachu sądu przystosowanym do zastępowania biura. Uzasadnione zatem jest przebywanie tu wszystkich członków Izby Cywilnej, ludzi załatwiających swe sprawy, jak również obecność rodziny sędziego. Poza tym, jak sugeruje autor, Kriwosudow odstępując swój lokal dla urzędu państwowego, miał na uwadze płynące z tego korzyści. Otrzymywał bowiem za to oficjalnie zapłatę i stwarzał sobie jednocześnie doskonałe warunki do swobodnego ściągania łapówek. Stojący na środku pokoju stół pokryty czerwonym suknem, jak czyniono to wówczas w urzędach, symbolizować miał tu zgoła coś innego niż sprawiedliwe wyrokowanie. Kriwosudow suto zastawia go zakąskami i alkoholem, by wyprawić przy nim swoje imieniny, potem razem z podległymi mu pracownikami ograć w karty Prawołowa i ściągnąć z niego, jak sam powiedział, ile się da. Uroczystość imienin przeradza się wkrótce w zwykłą pijatykę, podczas której zapadają decyzje sądowe. Przybyłych nazajutrz do pracy i zasiadających do stołu urzędników budzi z nocnego ośpienia brzęk potrącanych nogami butelek, ustawionych przez sprzątających wcześniej pokój służących pod osłoną czerwonego sukna. Tak więc z tradycyjnie stosowanej przestrzeni czyni Kapnist jeden z ciekawszych i ważniejszych środków podkreślających zjadliwą satyrę w jego utworze. Poeta zaznacza, iż miejsce działania sądu zostało znieważone i wykpione, straciło swoją rangę przybytku sprawiedliwości i prawości.

Ograniczoną przestrzenią dysponuje jeszcze nawet Chmielnicki w swych komediach salonowych. Tutaj też utożsamia się ona z miejscem akcji, którym jest salon. To wybór jak najbardziej uzasadniony, po-

<sup>5</sup> Terminem „przestrzeń przywołana” posługuje się Sławińska, mając na uwadze wszystkie te miejsca, o których mówią bohaterowie dramatu, a których się nie pokazuje na scenie (*Przywołana przestrzeń w dramacie Słowackiego „Zawisza Czarny”*. W: *Sceniczny gest poety...*). Odpowiedników tego określenia: „przestrzeń pozasceniczna” lub „przestrzeń mówiona” używa Skuczyński (*Przestrzeń w „Lilli Wenedzie”...*), zapożyczając je z pracy W. Kowalika: *Das Raumproblem in Drama Grabbes*. Köln 1957.

nieważ odpowiada przedstawieniu typowych dla życia salonowego zdarzeń: flirtów i pogawędek. Nie naruszając w zasadzie prawie wcale tradycyjnych trzech jedności, Chmielnicki zdołał zaprezentować w ich ramach współczesną tematykę, bliską widzom lat dwudziestych XIX wieku, zaczerpniętą bowiem z ich własnego życia codziennego, w głównej mierze przebiegającego w zyskujących wówczas wielką popularność salonach.

Skrepowanie jednością miejsca stara się przewyciężyć Wieriwkin w swych komediach łzawych. Akcję *Solenizantów* na przykład przenosi w pewnym momencie z komnat dworku szlacheckiego do sadu. Umieszcza tam wydarzenia składające się na punkt kulminacyjny komedii, rozdziela uczestniczące w nich postacie, aby niektóre mogły w pokoju oczekiwać na rezultaty działań tych, co znajdowali się w sadzie. Akcja toczy się więc w dwóch miejscach naraz, przy czym zdarzenia dziejące się w przestrzeni pozasceniczej są tak samo ważne jak wszystkie inne w sztuce, a nawet najważniejsze, gdyż rozwiązujące całą intrygę.

Przestrzeń pozasceniczna coraz częściej staje się miejscem akcji zdarzeń mających wpływ na jej bieg, lecz nie unaocznionych odbiorcy. Szczególnie da się to zauważyć w dramatach łzawych obfitujących w perypetie, jakie nie zawsze mogłyby się mieścić w wątku głównym. Podkreślić również trzeba, że przestrzeń sceniczna w większości omawianych dramatów też ulega częstym zmianom w czasie trwania akcji. Nie ogranicza się, tak jak niegdyś, do jednego pomieszczenia. Zmiana dekoracji następuje nie tylko w każdym nowym akcie, ale również w poszczególnych scenach dramatów. W *Ojcu rodziny* podczas trwania jednego aktu akcja kilkakrotnie przenosi się w różne miejsca, a z komentarzy postaci występujących dowiadujemy się także o wydarzeniach, jakie odbywają się w rozległej tu przestrzeni pozasceniczej.

Śmiałym nowatorstwem w tej dziedzinie w porównaniu z komedią, odznaczają się dzieła dramatyczne o tematyce wieśniaczej, zwłaszcza opery komiczne. Charakteryzuje je bardzo rozbudowana, właściwa pejzażowi wiejskiemu sceneria, uzupełniana zawartą w słowach bohaterów wizją przestrzeni pozasceniczej. W *Rozanie i Lubimie* na przykład miejsce akcji, które stanowią rzeka, most, łączka, szałas, w dali las i chałupy wiejskie, jest poszerzone za pomocą efektów dźwiękowych, rekwizytów i wypowiedzi postaci o rozległe tereny pól i lasów, po których pędzą grupy myśliwych ze sforami psów, o długą wstęgę rzeki z płynącą po niej łodzią rybacką itp. Podobne układy przestrzenne realizują naczelną myśl autorów oper i niektórych dramatów łzawych o tematyce wiejskiej — idealizację wieśniaczego życia, kult przyrody, przeciwstawianie wsi miastu, podkreślenie związku przeżyć człowieka z życiem natury. Wiąże się to wszystko oczywiście z wpływami sentymentalizmu

i poszukiwaniami twórczymi jego zwolenników. Zgodnie z założeniami tego kierunku poczęto również zwracać uwagę na nastrojotwórczą rolę określonej przestrzeni, stąd zjawisko burzy na tle wiejskiego pejzażu czy księżycowej nocy w gęstym sadzie, jak miało to miejsce w operze komicznej *Młynarz-czarodziej, oszust i swat*. Noc podkreśla tu nastrój grozy, towarzyszący zamierzającemu czynić wróżby młynarzowi, oraz okrywa mgłą tajemnicy sposoby, jakimi udaje mu się wyczarować wszystko to, czego życzyli sobie zwracający się do niego ludzie.

Kreacja tematyki wieśniaczej w dramaturgii związana była niewątpliwie z zaistniałym w drugiej połowie XVIII stulecia problemem oryginalności literatury oraz łączącą się z nim sprawą ludowości i stanowiła na ten problem swoistą odpowiedź. Jednakże, jak już tu nadmienialiśmy, ludowość była pojmowana przez ówczesnych pisarzy nazbyt powierzchownie. Widzieli oni bowiem rozwiązanie całej sprawy w samym tylko zwróceniu uwagi na lud wiejski, w pięknie jego pieśni, w poszukiwaniu szczerości jego uczuć, silnych związkach z naturą oraz w zachwycie nad sielankowym pejzażem. Zielone łąki i pagórki, pasące się na nich stada, rzeczka i młyn, las i pracujący w nim drwal, wiejska dziewczyna z dzbanem jagód, schludne chatki wieśniaków, uczuciowa, skromna i pokorna bohaterka o imieniu Liza, tęskniąca nad brzegiem rzeki za swoim wybrankiem — wszystko to składało się na nowatorską konstrukcję przestrzenną, urzekąco swym pięknem, zadziwiało urokliwością, przyczyniało się bardzo do tworzenia kolorytu ludowego, lecz problemu ludowości całkowicie nie wyczerpywało. Nie można również stwierdzić, aby absolutnie przyczyniało się do oryginalności rosyjskiej dramaturgii, choć bezsprzecznie było krokiem naprzód w tym kierunku. Niemniej jednak istnieje trochę sztuk, które w budowie przestrzeni dramatycznej uwzględniły pewne charakterystyczne dla rzeczywistości rosyjskiej elementy. Spośród oper komicznych na uwagę pod tym względem zasługuje *Sankt-Petersburski dom targowy* Matinskiego i *Bardzo mądra głuptaska* Dierżawina. W tej ostatniej akcja rozgrywa się nad Wołgą w małym miasteczku, prawie wsi. Niezwykle dokładne i obszerne didaskalia informują, iż na niewielkim ryneczku góruje cerkiew, obok niej dzwonnica, dalej typowe pobielane chatki z nieodłącznymi drewnianymi płotami. Topi się to wszystko w morzu zieleni otaczających każdą chatkę sady. Do jednego z takich domów przeniesione będą zdarzenia drugiego aktu. Poeta zwraca uwagę na szczegółowy wystrój jej wnętrza: przede wszystkim duży piec rosyjski, dalej łóżko z piętrzącymi się pierzynami i górą poduszek, na ścianach stara żołnierska broń i amunicja, pośrodku wejście do piwnicy. Bohaterowie — przedstawiciele drobnej szlachty prowincjonalnej — ubrani są w prosty rosyjski strój i, co najważniejsze, posługują się autentycznym językiem ludowym. W innych

komediach i operach stykaliśmy się jedynie z jego imitacją. W utworze Dierżawina język wspólnie z niektórymi elementami przestrzeni i oczywiście innymi czynnikami przyczynia się do odtworzenia prawdziwie rosyjskiego ducha.

Atmosferę prowincji rosyjskiej współtworzą elementy przestrzeni również w komedii satyrycznej *Mizantrop przeistoczony*. Tutaj służą one także do podkreślenia ścisłych związków bohaterów z tradycjami mijających wieków, co szczególnie dotyczy osoby Gura Filatacza. Jest to człowiek „starej daty”, z niechęcią odnoszący się do wszelkich nauk i odkryć, zrośnięty ze swoim domem i środowiskiem oraz przywiązany do starych obyczajów. Jego pokój, nazwany przez Kopjowa wiejską świetlicą, ozdobiony obrazkami przedstawiającymi bitwę z Mamajem, przygody królewicza Bowy, umeblowany jest bardzo skromnie: znajduje się w nim tylko leżanka i drewniane ławy. Po domu snuje się błazen, symbol rozrywek starych czasów, zachowany jeszcze tylko na prowincji. Koloryt rosyjski dramatu tworzy jarmark z towarzyszącymi mu różnymi imprezami i zabawami, których obraz jest najczęściej przywoływany w dialogach postaci występujących i na końcu sztuki przez zamieszczony tam odautorski opis ewentualnego baletu na zakończenie przedstawienia. Pleciony sosnowy płot oddziela teren, gdzie owe uroczystości się odbywają, bogato zaopatrzone stragany i przechadzających się między nimi ludzi oraz obóz wojskowy od przestrzeni stanowiącej miejsce akcji w czwartym i piątym akcie komedii. Po poobiedniej drzemce Gur wybiera się na jarmark, by zobaczyć cygańskie tańce, posłuchać pieśniarzy ludowych, pośmiać się ze sztuczek aktorów grających w bardzo popularnych przedstawieniach ludowych, jednych z najstarszych form teatru rosyjskiego. W dziele Kopjowa konstrukcja przestrzeni dramatycznej spełnia jedną z ważniejszych funkcji w realizacji głównej myśli autora i razem z kreacją określonych zachowań bohaterów symbolizuje typowość codziennego bytowania prowincji rosyjskiej.

Przestrzeń sceniczna i mówiona spełnia w dramaturgii omawianego okresu wiele różnych funkcji: charakteryzuje postać, pozwala uwypuklić główne idee utworu, przyczynia się do określenia jego specyfiki gatunkowej itp. Kończąc uwagi o jej roli i charakterze, wydaje się, iż warto wspomnieć w tym kontekście o operze komicznej Dierżawina *Górnicy*. Buduje on bowiem przestrzeń swego dzieła z rozmachem dotychczas niespotykanym i obdarza symboliką szczególnego rodzaju. *Górnicy* to sztuka prezentująca intrygę miłosną, lecz nietypową, o czym już tu mówiliśmy; jest w niej sporo humoru i satyry w osiemnastowiecznym stylu. Jednakże najważniejszym zadaniem autora było coś innego. Prezentuje on w swej operze jej głównego bohatera — Złotogóra, właściciela wielu kopalń rudy żelaza, który może także dyspo-

nować innymi bogactwami naturalnymi, gdyż na podległych mu terenach znajdują się żyły srebra i złota. Bogactwo tego człowieka jest imponujące, podkreśla je ogromny pałac i wystrój jego wnętrza, urządzenie podziemnego laboratorium, wyposażenie gabinetu, pejzaż kopalń, masy robotników pracujących przy złotodajnych źródłach. Miejsce akcji utworu zmienia się prawie w każdej scenie, przenosząc się z komnat do sadu, z kopalń do kuźni, z pomieszczeń doświadczalnych na rozległe przypałacowe tereny itd. Jednakże poprzez opisy posiadłości Złotogóra Dierżawin zamierza pokazać nie tylko majątność bohatera; poecie chodzi tu o to, by sugerowały one bogactwo całej Rosji, ogrom należących do niej terenów i tym samym jej siłę. Cel ten osiąga autor za pomocą monumentalizacji przestrzeni dokonanej przez uwypuklenie na drugim planie scenerii wysokich gór, spowitych mgłą, gęstych lasów, burzliwej rzeki i ciągnących się w oddali obszernych połaci syberyjskiej ziemi. Budzące nastrój grozy i jednocześnie zachwyty pejzaże Syberii w czasie burzy, wschodu i zachodu słońca pojawiają się również w dialogach postaci, a nie tylko w długich i wyczerpujących, jak zwykle u Dierżawina, didaskaliach. Naszkicowany przez poetę na końcu jego opery program baletu jest ostatnim, lecz bardzo silnym akordem podkreślającym myśl autora o sile i bogactwie jego ojczyzny. Bohaterką tego baletu jest Syberia, uosobiona tu w postaci kobiety ubranej w drogie futra i ozdobionej drogocennymi kamieniami, występującej dumnie na tle gór Uralu. Tańczący wokół niej szamani, otoczeni przez gnomy, proszą w imieniu Rosjan o pozwolenie na wydobywanie kryjących się w jej ziemi bogactw naturalnych. Przestrzeń opery komicznej Dierżawin kształtuje tak, by przez jej pryzmat zobaczyć można było coś znacznie większego, wyobrazić sobie obszary bezkresne, surowe, tajemnicze i trudno dostępne. Dramaturgia autora *Felicy* w ogóle pod każdym względem zasługuje na uwagę, w szczególności warto podkreślić naturalność jego języka, a w dziedzinie teatralności, prócz nowatorskiej kreacji przestrzeni, różnorodność gestyki, wymowność rekwizytów i kostiumu. Świadczy to wszystko o dobrej znajomości sztuki teatru i niezwykłym wyczuleniu na jego aktualne potrzeby.

Zmiany w życiu literackim i kulturalnym, jakie zaszły w ostatnich dziesięcioleciach XVIII wieku, wpłynęły również na wzrost świadomości teatralnej dramatopisarzy, przejawiającej się u nich w doskonaleniu kształtu scenicznego ich sztuk i wszechstronnym wykorzystaniu składających się nań elementów, których analizie poświęciliśmy niniejszy rozdział. Na zakończenie trzeba jeszcze wspomnieć o dość częstym zjawisku, jakie miało miejsce w wielu dramatach omawianego okresu — o swoistym rodzaju teatru w teatrze. Być może, to za wiele powiedziane, ale chodzi na pewno o pokazanie próby sztuki gry aktorskiej, zapropo-

nowanej przez jednego z bohaterów innym postaciom występującym. W komedii Nikolewa *Próba nie na żarty* albo *Udane doświadczenie* szlachcic Zdrawosudow chcąc wypróbować stałość uczuć starających się o rękę jego siostrzenicy dwóch kawalerów, każe jej grać przed nimi rolę swej córki, która jakoby została przypadkowo odnaleziona, a w rzeczywistości przed laty porwana i zamordowana przez zbójców. Jej powrót do domu oznaczałby pozbawienie Elżbiety majątku. Wuj przygotowuje siostrzenicę, jak ma się zachować wobec gości, sam dopilnowuje jej charakterystyki, wybiera odpowiedni strój, a zadanie jego ułatwia to, że obaj młodzi ludzie dwa lata nie widzieli Elżbiety, gdyż odbywali służbę wojskową. Doświadczenie przynosi oczekiwane rezultaty.

W jednoaktówce Iwanowa *Narzeczeni* albo *Jak długo żyjesz, tak długo się uczysz* występuje podobna sytuacja, z tą tylko różnicą, że w próbie bierze udział więcej osób. Inicjatorem jest również troskliwy wuj, który wykorzystuje dla swoich zamiarów fakt, iż jego siostrzenica procesuje się o spadek, każe więc wszystkim domownikom informować ewentualnych narzeczonych o rzekomo przegranej przez Olenkę sprawie. Odbywa się oczywiście próba mającego nastąpić zdarzenia, a Starodum jest reżyserem. Pouczając żonę, siostrzenicę i służących, używa fachowych teatralnych terminów, sam pokazuje, jakie mają oni przyjąć pozy, co mówić, kiedy płakać i narzekać na niesprawiedliwość sądów, a kiedy milczeć. Przygotowuje nawet odpowiednie rekwizyty: chusteczki do nosa czy kartki papieru imitujące orzeczenie sądu. Mamy więc jakby komedię w komedii, którego to określenia używa sam Starodum, kiedy organizuje swe przedstawienie, gdy tuż przed pojawieniem się narzeczonych mówi, że zbliża się publiczność i trzeba byłoby już wyjść na scenę. Sytuacje takie stwarzają niewątpliwie dodatkową atrakcję dla aktorów podejmujących się wystąpienia w omówionych sztukach; będą oni zmuszeni dać popis sztuki gry aktorskiej, odtworzyć wątek komedii, której treścią jest po prostu tworzenie tej komedii.

W jednoaktówce Kłuszyna *Alchemik* już w spisie osób zaznacza się, że jeden aktor musi zagrać kilka ról. Treścią tego dzieła jest bowiem swego rodzaju przedstawienie, które daje zagorzałemu alchemikowi jego przyjaciel, wcielający się w różne postacie, mające odwieść poszukiwacza kamienia filozoficznego od tego nierealnego zamiaru. Można powiedzieć, że wcielanie się bohatera dramatu w inną postać jest cechą charakterystyczną analizowanej dramaturgii i w mniejszym lub większym stopniu przejawia się w wielu sztukach, przede wszystkim w komedii. Elementy tego zjawiska występują także w *Samochwale* Kniaźnina. Budowa tej komedii satyrycznej częściowo jest oparta na podawaniu się jednej osoby za drugą. Już w pierwszej scenie służący Wiercholota udaje przed jego wujkiem szlachcica pełniącego u jego siostrzeńca funkcję sekretarza.



Sam Wiercholot odgrywa wielkiego urzędnika państwowego, za każdym razem, gdy pojawia się w domu, przywdziewa taką właśnie maskę, prawdziwe oblicze odkrywając jedynie przed swym służącym. Pokojówka Czwanliny, nie sprzyjająca jej córce, chcąc skłócić dziewczynę z ukończonym Zamirem, ubiera jej suknię, zakrywa twarz woalką i informuje, że nie chce go już więcej widzieć. Wydarzenie to powoduje zwrot w przebiegu intrygi na korzyść samochwała. Przybierający inną postać bohaterowie tworzą tu fałszywą sytuację, którą podkreślają jeszcze rekwizyty: papiery w ręku Wiercholota — rzekome decyzje o nadaniu jego wujowi stanowiska senatora oraz domniemane prośby petentów ubiegających się o tytuły. Udawanie i grę imitują także fałszywy gest, ruch, mimika. W finale sztuki bohaterowie są zdemaskowani, muszą przestać grać i stać się sobą, tak jak aktorzy po zakończeniu spektaklu.

Ówczesni dramatopisarze żyli sprawami teatru na co dzień, obcowali z ludźmi z nim związanymi, niektórzy spośród nich sami byli aktorami i pisali swe dzieła często z nastawieniem na konkretny teatr i konkretnych wykonawców, co znalazło odbicie w przedmowach i spisach osób z wyszczególnieniem nazwisk aktorów nadających się do określonych ról. Starali się również zacieśnić kontakty z publicznością — skłonić ją do aktywniejszego uczestnictwa w spektaklu nie tylko za pomocą wywołującego odpowiednie emocje wątku, ale także przez częste skierowane do niej ze sceny zwroty, pytania i monologi o charakterze pogawędki, zwierzeń i planów co do innych osób występujących. Każde dzieło dramatyczne miało zawsze na uwadze odbiorców, było to przecież motywacją jego narodzin, lecz obecnie pisarze zwracają większą uwagę na stojącą przed widzami możliwość współtworzenia przedstawienia. Są to na tym etapie oczywiście tylko nieśmiałe próby i propozycje zmierzające do osłabienia ciągle jeszcze bardzo wyraźnego podziału na scenę i widownię. Szczególnie pod tym względem wyróżnia się dramaturgia Wieriwkina przepełniona „rozmowami” z widzami.

Kończąc niniejszy rozdział trzeba zaznaczyć, iż zagadnienie wizji teatralnej zawartej w dramaturgii ostatnich dziesięcioleci XVIII i pierwszych XIX wieku stanowi temat bardzo szeroki, nie dający się całkowicie wyczerpać. Toteż starano się omówić tu najistotniejsze cechy scenicznego kształtu dramatów rosyjskich, te najczęściej spotykane, powszechnie stosowane i jednocześnie wyrażające specyfikę metody twórczej i gatunku. Analizowano wybrane tylko przykłady, z konieczności pomijając inne, równie ciekawe i tak samo przyczyniające się do wyswobodzenia dramatu z krępujących reguł klasycyzmu, z którym zmagania w literaturze rosyjskiej trwały ponad pół wieku. Pragnęliśmy w kilku rozdziałach naszej pracy wykazać to na przykładzie ambitnych dążeń ówczesnej dramaturgii, zapomnianej już dziś prawie i często niedocenianej.

nej. Nie zawsze bowiem na pierwszy rzut oka można było dostrzec prawdziwe jej wartości, ujawniające się dopiero przy uważnej i wnikliwej lekturze. Na jej podstawie możemy stwierdzić, iż dramat rosyjski z lat 1765—1825, silnie związany z ideami Oświecenia i literackimi wpływami sentymentalizmu, odbiegł w znacznej mierze i pod każdym niemal względem od wzorców klasycystycznych, tworząc swoją własną poetykę, której osobliwości pozwalają sądzić, że wniósł on do literatury i teatru tych czasów wiele nowych wartości i przyczynił się do rozwoju całej dramaturgii. Stanowił w niej zjawisko o charakterze przejściowym, od sztuk Sumarokowa po komedię *Mądremu biada* i nowatorskie dzieła dramatyczne Puszkina. Komedia i gatunki jej pokrewne nie wyzwoliły się bowiem całkowicie spod kanonów poetyki klasycyzmu, niemniej jednak zaprezentowały w wielu przypadkach udane próby przełamania tradycyjnego schematu dzieła komediowego. Czynili je dramatopisarze przede wszystkim przez zamieszczenie na stronicach swych dzieł nowej tematyki, związanej z najważniejszymi założeniami Oświecenia rosyjskiego. Utwory dramatyczne tego czasu odzwierciedlały wszystkie przemiany zachodzące w życiu ówczesnej Rosji, reagowały na najbardziej aktualne problemy, wiele z nich było trybuną, z której pisarze wygłaszali postępowe idee swojej epoki. W ciągu półwiecza nowa tematyka i problematyka, przemiany w życiu umysłowym i literackim Rosji stopniowo przekształcały w dramatach sposoby kreacji rzeczywistości przedstawionej; w konstruowaniu osobowości postaci dramatycznych schematyczność ustępowała miejsca prawdzie życiowej, doskonaliły się formy wypowiedzi językowych, wzrastały walory estetyczne sztuki. Jedynie dydaktyzm i moralizatorstwo, nadmierne zaangażowanie się samego dramatopisarza w sferę ideową swojego dzieła i, co za tym idzie, zbyt wielki subiektywizm oraz brak dystansu w stosunku do kreowanej rzeczywistości przysłoniły nowatorskie poczynania analizowanego komediopisarstwa i zadecydowały o drugorzędnej pozycji większości jego utworów w dziejach literatury i teatru drugiej połowy XVIII i pierwszych lat XIX wieku.

## Zakończenie

Przegląd komedii rosyjskiej i bliskich jej gatunków dramatycznych, analiza zachodzących w ich strukturze przemian nasuwają pytanie o miejsce komediopisarstwa w literaturze doby Oświecenia, o jego rolę i znaczenie w rozwoju dramaturgii tego czasu. Wydaje się, iż odpowiedzi szukać należy przede wszystkim w związkach tego komediopisarstwa z całym życiem literackim tej epoki. W pierwszym rzędzie trzeba tu zwrócić uwagę na aktywne włączenie się dramaturgii w nurt satyryczno-krytyczny, niezwykle wówczas popularny, na jej udział w szerzeniu ideałów Oświecenia i w podejmowaniu aktualnych tematów i problemów.

Podobnie jak czasopiśmiennictwo satyryczne drugiej połowy XVIII stulecia i inne gatunki literackie w dziedzinie prozy (np. *Podróż z Petersburga do Moskwy* Aleksandra Radiszczewa), a także poezja (zwłaszcza utwory Dierżawina), staje się dramaturgia popularyzatorem najważniejszych postulatów oświeceniowych i rzecznikiem postępowej myśli ówczesnej epoki. Komediopisarstwo nie przechodzi obojętnie obok żadnego popularnego tematu, czerpie treści z każdego niemal obszaru życia Rosji osiemnastowiecznej. Reaguje więc także na wysunięty na plan pierwszy przez czołowych działaczy oświeceniowych problem samowładztwa carowej Katarzyny II i obdarzanie przez nią tytułami i wysokimi stanowiskami osób mało na to zasługujących. Swoje krytyczne uwagi na te sprawy wypowiadają dramatopisarze przede wszystkim w silnie związanej z czasopiśmiennictwem komedii satyrycznej. Czynią to tutaj w sposób charakterystyczny dla komediopisarstwa tych czasów, mianowicie za pomocą rezonerów komediowych, ich dyskusji na wymienione tematy z innymi pozytywnymi postaciami sztuki (np. rozmowy Staroduma i Prawdina z *Synalka szlacheckiego* Fonwizina, Czestosierdowa z Ostromysłowem i Dobrosierdowem z *Fomuszki*, wnuczka babuni Kropotowa, Dostojnowa i Prawdina z *Mizantropa przeistoczonego* Kopjowa).

W rozmowach takich zazwyczaj po ironicznych i krytycznych uwagach ukazuje się przykłady właściwego postępowania, przedstawia pewne stosowne propozycje i podkreśla ich zalety. Jednakże dramaturdzy ograniczali się przy omawianym temacie jedynie do dysput, nie posuwali się nigdy dalej, tj. nie czynili carskiej władzy głównym problemem swego dzieła. Odróżnia to komedię od bardziej radykalnych w tym względzie czasopism satyrycznych Mikołaja Nowikowa i Iwana Kryłowa. W innych dziedzinach natomiast utwory komediowe dotrzymywały kroku artykułom czasopiśmienniczym, jak choćby na przykład w krytyce aparatu administracyjnego, biurokracji urzędniczej, zwłaszcza nieprawidłowości w funkcjonowaniu sądownictwa. Można powiedzieć, iż jest to jeden z najpopularniejszych tematów literatury doby Oświecenia, przewijający się przez wszystkie ważniejsze gatunki literackie, szczególnie właśnie komedię.

Obok spraw związanych ze środowiskiem urzędniczym pisarzy osiemnastowiecznych nurtowały jeszcze problemy dotyczące wychowania młodzieży szlacheckiej. Pojawiają się one na łamach czasopism, częściej zaś i obszerniej zapełniają stronicę dramatu. Zaobserwować to się da w komediopisarstwie, zwłaszcza po ukazaniu się *Synalka szlacheckiego* Fonwizina. Inspirująca rola tego dzieła dotyczyła jednakże nie tylko samej postaci niedouczzonego i rozpieszczonego maminsynka, który w wielu komediach nosi nawet takie samo imię jak Fonwizinowski bohater (np. *Mitrofanuszka po dymisji* — 1800, G. Gorodczaninowa, anonimowe: *Imieniny Mitrofanuszki* — 1807, *Swatanie Mitrofanuszki* — 1807). Sztuka kreuje także typowe dla dramaturgii oświeceniowej postacie zacofanych, tępych i wrogich szerzeniu się oświaty obszarników, których ośmieszały i krytykowały również artykuły czasopiśmiennicze i inne dzieła literackie. Ostrze ich satyry skierowane jest nie tylko na mentalność ziemian rosyjskich, ale przede wszystkim demaskuje ono ich samowolę, despotyzm i bezprawie w postępowaniu z chłopstwem pańszczyźnianym. Stanowi to drugi ważny temat *Synalka szlacheckiego*, kontynuowany też w innych utworach komediowych. W czasopiśmiennictwie satyrycznym spotykamy się jednakże z akcentami bardziej postępowymi, przejawiającymi się w trafnym, krytycznym opisie nędzy życia chłopskiego, zrujnowanych wsi i wystraszonych, wygłodniałych jej mieszkańców (np. *Fragment podróży do I... T... z „Malarza”* Nowikowa i in.), w wyczuleniu na cierpienia wieśniaków, spowodowane złym traktowaniem ich przez dziedziców (np. *Kopie listów*, *Kopia z Ukazu ziemianina z „Trutnia”* Nowikowa). Podobne treści, jak wiadomo, przedstawia również Radiszczew w swej *Podróży z Petersburga do Moskwy*.

Komediopisarstwo natomiast pokazując problematykę związaną z despotyzmem szlacheckim, nie poruszało w tym kontekście tak ostro kwestii

chłopskiej. Wprawdzie nie pominęło tematyki włościańskiej, tak samo ważnej w epoce Oświecenia jak krytyka rządów carycy, lecz nie zagłębiało się zbyt w konflikty wieśniaków z właścicielami ziemskimi. Istnieje kilka sztuk scenicznych, ukazujących zatargi na wsi, ale ich bezpośrednimi sprawcami czynią dramatopisarze rządów i ekonomów (np. *Nieszczęście z powodu karety* Kniaźnina, *Wielkoduszność albo Pobór rekruta* Iljina). Dramaturgia omawianego okresu (przeważnie opery komiczne) zajmowała się raczej tą mniej kontrowersyjną stroną życia na wsi, tj. obyczajowością i kulturą chłopską, folklorem, pięknem uczuć ludu wiejskiego. Co prawda, niektóre z utworów nie są pozbawione pewnych uwag krytycznych, ale ich wydźwięk łagodzi przedostająca się do dramatopisarstwa schyłku XVIII wieku nuta sentymentalna. Ona to staje się przyczyną umiarkowanego, nawet sielankowego podejścia do włościańskiego bytowania. Można zatem opery komiczne uważać za dzieła, które zareagowały nie tyle na problem pańszczyźniany, ile na popularne wówczas i coraz częściej dyskutowane zagadnienie ludowości literatury, choć oczywiście obie te sprawy łączą się z sobą.

Dramat końca XVIII i początku XIX wieku pozostawał często we współzależności z innymi gatunkami literackimi, przejmując od nich pewne wątki i motywy, czasem charakterystyczne chwytły odtwarzania rzeczywistości rosyjskiej tych lat. Jako typowy przykład wymienić tu można zapożyczenia z *Biednej Lizy* Karamzina, niezwykle wówczas modnej powieści sentymentalnej, inspirowanej wątki treściowe wielu dzieł literackich. Dramat Ławry Fiodorowa *Liza albo Skutki dumy i uwiedzenia* z niewielkimi jedynie przekształceniami przedstawia historię Lizy i Erasta, rezygnując jednak z nieszczęśliwego finału. Pisarz pokazuje tylko nieudaną próbę samobójstwa Lizy i kontynuuje jej losy aż do pomyślnego dla niej zakończenia. W przypadku innej sztuki — *Liza albo Triumf wdzięczności* Iwanowa — autor poprzestaje na obdarzeniu swej bohaterki popularnym już imieniem i na sentymentalnym wątku miłości wieśniaczki do szlachcica.

Dramaturgię omawianego okresu zbliża do innych utworów nie tylko ta sama tematyka i problematyka czy szybka reakcja na nowe tendencje literackie, ale również sposób kreowania rzeczywistości przedstawionej. W tej dziedzinie najwięcej zbieżności doszukać się można między komedią satyryczną a artykułami czasopiśmienniczymi. Gatunki te jednocześnie przede wszystkim przynależność do nurtu satyryczno-krytycznego i wspólny cel, jakim było pouczenie poprzez ośmieszenie i krytykę. Metodę twórczą omawianych gatunków cechuje zastosowanie w niej humoru, ironii, satyry i krytycyzmu. Zarówno dramatopisarze, jak i wydawcy czasopism posługują się tym samym typem satyry, charakterystycznym dla literatury osiemnastowiecznej, a polegającym na wyko-

rzystaniu satyrycznego wyolbrzymienia, karykatury, nawet absurdu, kontrastu w podziale bohaterów, ośmieszeniu ich wad m.in. poprzez odpowiednio dobrane nazwisko znaczące. Poza tym gatunki, o jakich mowa, zbliża do siebie dydaktyzm, moralizatorstwo, perswazyjność — nieodłączne cechy metody pisarskiej całej ówczesnej literatury. Przeniknęły one oczywiście i do dramatów łzawych, gdzie przeplatały się już nie z satyrą i humorem, ale z nadmierną czułościowością i płacziwością, co było zjawiskiem charakterystycznym także dla innych gatunków sentymentalnych.

Wydaje się, iż trzeba w tym kontekście zwrócić uwagę na rzecz dla analizowanej dramaturgii bardzo znamionną, mianowicie połączenie w jednym utworze elementów różnych sposobów odtwarzania rzeczywistości. Działo się tak np. w komedii łzawej czy operze komicznej, gdzie humor i satyra związane z kreacją bohaterów negatywnych współistniały z czułościowością przejawiającą się w zdarzeniach wątku miłosnego. Ironiczne i krytyczne spostrzeżenia występują nawet czasem w niektórych dramatach sentymentalnych (np. *Wielkoduszność albo Pobór rekruta* Iljina, *Żołnierska szkoła* Sandunowa). Tendencja do łączenia w jednym dziele cech różnych metod twórczych właściwa była całej literaturze ostatnich dziesiątków lat XVIII i pierwszych XIX wieku. Zrodziła się ona, jak się zdaje, z charakterystycznego dla owej literatury pędu do przeobrażeń i dążeń do nowoczesności. Wszystkie ówczesne dzieła odzwierciedlają — każde na swój sposób — proces poszukiwań twórczych pisarzy, opierający się z jednej strony na wykorzystaniu pewnych doświadczeń różnych gatunków literackich i osiągnięć całej literatury rosyjskiej, z drugiej zaś na czerpaniu z wzorców zachodnioeuropejskich. Tworzenie nowych form wyrazu artystycznego dokonywało się także poprzez przekształcanie tradycyjnych schematów klasycystycznych. Opozycja w stosunku do poetyki klasycyzmu kształtowała zarówno gatunki z dziedziny prozy epickiej, jak i poezji oraz dramatu. Zjawiskiem powszechnym jest przede wszystkim nieprzestrzeganie zasady czystości gatunku, bardzo wyraźnie przejawiające się w pierwszym rzędzie w dramatopisarstwie (komedia łzawa, opera komiczna), zauważalne także w poezji (zwłaszcza w odach Dierżawina, zawierających cechy satyry). Przeobrażenia zachodzą też w obrębie innych elementów składowych utworu literackiego, obejmują szczególnie język, który zaczyna wyzwalać się z zależności od teorii trzech stylów. Można powiedzieć, że na tym obszarze dramaturgia ma duże osiągnięcia. Wprowadza bowiem do języka swych bohaterów coraz częściej elementy mowy potocznej, charakterystyczne rosyjskie przysłowia i powiedzonka. Zaobserwować się również da w języku postaci dramatycznych pewne objawy jego indywidualizacji.

Rozpatrywaną tu dramaturgię zbliża do wszystkich gatunków literackich występowanie w niej tego samego typu bohatera i podobny sposób jego przedstawienia. Wspominaliśmy już o zachowaniu i w komediach, i w artykułach czasopiśmienniczych podziału postaci na cnotliwe i występne oraz zaznaczaniu tego przez nazwisko znaczące, o stosowaniu w podkreślaniu cech charakteru satyrycznego wyolbrzymiania, kontrastu itd. Obecnie trzeba nadmienić o kreacji swoistego typu osiemnastowiecznego bohatera pozytywnego, którym w dramaturgii (np. komedii satyrycznej) był zazwyczaj człowiek młody, dobrze wychowany i gotowy poświęcić swe siły i doświadczenia dla dobra społeczeństwa i ojczyzny. We wszystkich bardziej postępowych utworach był on głóścicielem ideałów Oświecenia. Taka postać stanowiła doskonały przykład do naśladowania, a jej pokazywanie motywowane było oczywiście celami dydaktycznymi całego ówczesnego pisarstwa. Włączając się aktywnie w nurt sentymentalny, sztuki sceniczne wzbogacają osobowość bohatera oświeceniowego o nowe cechy, przedstawiają go w wątku miłosnym, zwracając teraz uwagę na jego życie uczuciowe. Z czasem w dramaturgii rosyjskiej (np. w dramacie łzawym) pojawi się nowy typ bohatera, którego postawa życiowa przypominać teraz będzie bardzo postawę Erasta z *Biednej Lizy* Karamzina. Natomiast w komediopisarstwie początku XIX stulecia ten typ bohatera przerodzi się, zmieni w reprezentanta rosyjskiej młodzieży szlacheckiej lat dziesiątych — bywalca salonów, odznaczającego się inteligencją, wytwornością i umiejętnością prowadzenia dowcipnych rozmów w towarzystwie salonowym (komedia salonowa).

Wypada dodać, iż w dziedzinie kształtowania charakteru występujących postaci widać pewien postęp, polegający nie tylko na pokazaniu zgodnie z duchem czasu typowego przedstawiciela młodego pokolenia danej epoki, lecz także na próbach oderwania się od tradycyjnego schematu konstrukcji bohatera konsekwentnie naganego lub wzorowego. Tak jak w pisarstwie sentymentalnym, w niektórych gatunkach dramatu, szczególnie z tym kierunkiem związanego (komedii łzawej, dramacie mieszczańskim), obserwujemy inne podejście do osobowości bohaterów, którzy reprezentują tu już połączenie różnych cech swego charakteru. Dramatopisarze starają się skupić bardziej na życiu wewnętrznym postaci, pokazać ich rozterki duchowe, wahania i walki wewnętrzne, w których rezultacie ulega zmianie postawa życiowa tychże postaci. Tak więc i w dziedzinie sposobu kreacji bohatera dramaturgia podporządkowywała się ogólnym tendencjom panującym w całej literaturze. Nadmienić warto jeszcze w tym miejscu o pewnych przejawach w dramatach osiemnastowiecznych tzw. „realizmu oświeceniowego”, widocznego tu właśnie w sposobie ukształtowania postaci, tj. przede wszystkim w ich

typowości. satyrycznym przedstawieniu bohaterów negatywnych, w ujawnianiu sprzeczności między ich absurdalnym postępowaniem a prawidłowością czynów osób pozytywnych. O tendencjach realistycznych świadczy także wypowiedź językowa postaci i ich powtarzalność w różnych dramatach (np. niesprawiedliwy sędzia o nazwisku Kriwosudow czy znany wszystkim Mitrofan lub jego niańka Jeriemiejewna). „Realizm oświeceniowy” oczywiście związany był z nurtem satyrycznym w literaturze rosyjskiej, a jego cechy kształtowały się nie tylko na podstawie komedii, ale wszystkich innych utworów do nurtu tego należących, w szczególności zaś na podstawie czasopiśmiennictwa satyrycznego.

W wielu utworach reprezentujących osiemnastowieczne piśmiennictwo satyryczne przejawy „realizmu oświeceniowego” uwiadcniają się nie tylko w konstrukcji postaci, ale w zwróceniu uwagi przez pisarzy na szczegóły życia realnego, w dokładniejszym opisie środowiska, w którym obracają się bohaterowie. Na tym polu też komediopisarstwo położyło niemałe zasługi, zwłaszcza jeśli chodzi o wierne przedstawienie życia codziennego prowincji rosyjskiej i jej obyczajowości, w czym wyróżnia się sztuka Kopjowa *Mizantrop przeistoczony albo Jarmark w Lebediani*, opera komiczna Dierżawina *Bardzo mądra głuptaska*, częściowo komedia Pławilszczikowa *Zaręczyny Kutiejkina* i Kropotowa *Fomuszka, wnuczek babuni*. W dziele Kopjowa wiele scen obrazuje codzienność prowincjonalnego szlachcica i jego rodziny. Pogawędki z sąsiadami, posiłki, poobiednia drzemka, przekomarzanie się z żoną i rozmowy na błahe i przyziemne tematy — oto rzeczywistość przedstawiona *Mizantropa przeistoczonego*, wywołująca niewątpliwie skojarzenia ze światem staroświeckich ziemian z utworu Gogola pod tym samym tytułem.

Sporo miejsca w komedii zajmuje także wiernie i dokładnie pokazany obyczaj swatania, prowadzony tu przez znaną z *Synalka szlacheckiego* Jeriemiejewną. Jej zachowanie, język, sposób przystępowania do dzieła i zachwalanie kawalerów antycypuje treść *Ożenku* Gogola. Charakterystyczna postać swatki rosyjskiej ze sztuki Kopjowa (także z *Zaręczyn Kutiejkina*) niewiele ustępuje bohaterkom tego samego typu ukazanym w literaturze późniejszej. Chodzi tu przede wszystkim o oryginalność tej postaci, jej prawdziwość i naturalność. Cechy te można odnieść również do wielu innych bohaterów z wcześniej wymienionych dzieł, szczególnie przedstawicieli różnych typów prowincjonalnych ziemian rosyjskich, tępych i zacofanych despotów, prowadzących pasożytniczą wegetację, która potem stanie się jednym z głównych tematów twórczości autora *Martwych dusz*, nawiązującego bardzo często do metody twórczej „realistów” osiemnastowiecznych i rozwijającego w swych dziełach narysowane przez nich wątki, tematy i charakterystyczne typy postaci (warto



tu wspomnieć jeszcze o bohaterze *Samochwała* Książnina, zapowiadającego Gogolowskiego Chlestakowa).

W dramaturgii rosyjskiej schyłku XVIII i początku XIX wieku po raz pierwszy pojawia się tematyka kupiecka (np. w operze komicznej Matinskiego *Sankt-Petersburski dom targowy* i komedii Pławilszczikowa *Subiekt*), kontynuowana potem, już w drugiej połowie stulecia XIX, przez Aleksandra Ostrowskiego. Przyznać trzeba, iż dramaturdzy osiemnastowieczni dość wiernie przedstawili środowisko kupieckie i zwyczaje charakterystyczne dla tej warstwy. Stworzyli także postacie typowych kupców rosyjskich, myślących tylko o dochodach materialnych, wrogich wszelkim naukom, ograniczonych i grubiańskich sobiepanów. W sztuce Matinskiego przypadki z życia zacoфанego i okrutnego kupca Skwałygina i jego rodziny: żony-pijaczki i ordynarnej córki o znaczącym imieniu Chawronia, zapowiadają mroczny świat Kabanowów z dzieł dramatycznych Ostrowskiego.

Zawarte w wielu omawianych tu utworach scenicznych pewne realia z życia codziennego prowincji rosyjskiej, dokładne opisy jej obyczajów, wierne odtworzenie bytu środowiska kupieckiego i zwyczajów innych warstw społecznych, przyczyniają się do oryginalności dramaturgii oświeceniowej i całej literatury tego okresu, która oryginalności tej stale się domagała. Stanowi to jedną z większych wartości dramatopisarstwa dążącego, tak jak inne ówczesne rodzaje literackie, do przemian kształtu artystycznego swych utworów, co związane było z panującą w piśmiennictwie epoki Oświecenia tendencją do przewyżniania krępujących reguł poetyki klasycystycznej. Trzeba tu dodać, że był to proces świadomy, czego świadectwem mogą być w dramaturgii na przykład traktaty teoretyczne na temat sztuki dramatopisarskiej autorstwa Łukina i Pławilszczikowa. Pisarze ci opowiadają się w nich za gatunkami dramaturgicznymi bardziej przystępnymi dla przeciętnego widza, a jednocześnie takimi, jakie zadowolilyby różnorodną wymaganą publiczność. Rezultatem poczynań zmierzającej w tym kierunku dramaturgii jest z jednej strony powstanie sztuk scenicznych zawierających treści związane z problemami życia codziennego, z drugiej zaś utworów łączących różne wątki i różne metody ich przedstawiania. W wyniku tych przeobrażeń zaczyna ulegać deformacji klasycystyczny model dramatu, naruszone zostają najważniejsze zasady jego konstrukcji. Oddalanie się od intrygi miłosnej jako podstawy budowy sztuki, zachwianie trzech jedności, przede wszystkim zaś nieprzestrzeganie czystości gatunkowej doprowadziły do pojawienia się nowych gatunków dramatycznych, zapoznających odbiorcę z nowymi treściami i z nowymi sposobami ich ukazywania. Pod wpływem sentymentalizmu dokonują się w dramaturgii dalsze przemiany, tym razem w pierwszym rzędzie w dziedzinie kształtowania osobo-

wości bohaterów. Ciągłe jeszcze silnie uwydatniający się dydaktyzm zaczyna ustępować z dialogów dzieł dramatycznych, co obserwujemy w dziewiętnastowiecznej komedii salonowej, należącej pod tym względem do utworów najmniej zależnych od klasycystycznego modelu komedii. W tym gatunku dzieła scenicznego nie zauważa się też zbyt widocznego w komedii osiemnastowiecznej zaangażowania autora w prezentowane przez siebie zdarzenia. Łączy się z tym większy obiektywizm w kreowaniu świata przedstawionego, co jest jedną z cech decydujących o wartości dzieła literackiego i o jego miejscu w historycznym rozwoju gatunku, jaki reprezentuje. Właśnie mały dystans, jaki istnieje między pisarzem a kształtowaną przez niego rzeczywistością w sztukach oświeceniowych, widoczne w nich na każdym kroku zaangażowanie pisarza stało się powodem zajęcia przez wiele utworów scenicznych drugorzędного miejsca w literaturze.

Komediopisarstwo rosyjskie doby panowania myśli oświeceniowej przeszło w ciągu kilku dziesiątków lat wiele przeobrażeń i przemian, nie mających co prawda rewolucyjnego charakteru, lecz znaczących w ogólnym rozwoju dramaturgii tych czasów. Odchodząc stopniowo od schematów klasycystycznych, wypracowało dramtopisarstwo wiele nowych gatunków (opera komiczna, komedia łąawa, dramat mieszczański, komedia salonowa) i odmieniło w nich w dużym stopniu tradycyjne metody ukazywania świata przedstawionego. W dramacie końca XVIII i początku XIX stulecia zauważa się coraz większą dbałość dramaturgów o kształt artystyczny swych dzieł. Wzrastają walory estetyczne sztuk, które z utworów o nastawieniu wybitnie utylitarystycznym zmieniają się w dzieła dramatyczne dostarczające widzowi także wiele emocji, przeżyć i pięknych wrażeń. Wszystkie osiągnięcia omawianej tu dramaturgii, choć nie mają znaczenia przełomowego, nie powodują zdecydowanych zwrotów w dziejach literatury i teatru, stanowią jednak o przejściowym charakterze tej dramaturgii, torującej drogę od klasycystycznych sztuk Sumarokowa do nowatorskich dzieł scenicznych Puszkina i Gogola.

## **Wykaz nazwisk dramatopisarzy uwzględnionych w badaniach nad dramaturgią lat 1765-1825**

Ablesimow A.D. (1742—1783)	Kropotow P.A. (173?— po 1790 roku)
Chieraskow M.M. (1733—1807)	Kryłow I.A. (1768—1844)
Chmielnicki M.I. (1789—1845)	Łukin W.I. (1737—1794)
Dierżawin G.R. (1743—1816)	Matinski M.A. (1750— po 1820 roku)
Fiodorow W.M. (daty nie znane)	Nikolew M.P. (1758—1815)
Fonwizin D.I. (1745—1792)	Pisariew A.I. (1803—1828)
Gribojedow A.S. (1795—1829)	Pławilszczikow P.A. (1760—1812)
Iljin M.I. (1777—1823)	Popow M.I. (1742—1790)
Iwanow F.F. (1777—1816)	Sandunow M.M. (1769—1832)
Kapnist W.W. (1758—1823)	Sokołow I.J. (1739— po 1799 roku)
Kłuszyn A.I. (1763—1804)	Sudowszczikow M.R. (daty nie znane)
Kniaźnin J.B. (1742—1791)	Sumarokow A.P. (1717—1777)
Kokoszkin F.F. (1773—1838)	Wieriołkin M.I. (1732—1795)
Kopjow A.D. (1767—1846)	

## Wykaz sztuk

Akurat (Точь в точь, 1785)

Alchemik (Алхимист, 1793)

Ambitny wierszopis (Самолюбивый стихотворец, 1775)

Aniuta (Анюта, 1772)

Bardzo mądra głuptaska (Дурочка умнее умных, 1867, пар. ок. 1813)

Bezrolny (Бобыль, 1790)

Bracia Swojeładowowie albo Niepomysłność lepsza od pomyślności (Братья Своеладовы, или Неудача лучше удачи, 1805)

Brygadier (Бригадир, 1769)

Cnota nagrodzona, czyli Kobieta, jakich mało (Награждённая добродетель, или Женщина, каких мало, 1804)

Dziw nad dziwy, czyli Uczciwy sekretarz (Неслыханое диво, или Честный секретарь, 1790)

Fomuszka, wnuczek babuni (Фомушка, бабушкин внучек, 1785)

Gaduła (Говорун, 1817)

Górnicy (Рудокопы, 1867, пар. ок. 1813)

Kupiec galanteryjny (Щепетильник, 1765)

Liza albo Triumf wdzięczności (Лиза, или Торжество благодарности, 1802)

Liza, czyli Skutki dumy i uwiedzenia (Лиза, или Следствия гордости и обольщения, 1803)

Lekcja dla córek (Урок дочкам, 1806—1807)

Matactwa (Ябеда, 1798)

Mądreemu biada (Горе от ума, 1825)

Mąż w roli pustelnika, czyli Lekcja dla żon (Муж пустынный, или Урок жёнам, 1808)

Mizantrop przeistoczony albo Jarmark w Lebediani (Обращённый мизантроп, или Лебедянская ярмарка, 1794)

Młynarz-czarodziej, oszust i swat (Мельник-колдун, обманщик и сват, 1779)  
Młynarz i sprzedawca krupniku — gwałami (Мельник и сбительщик, 1789)

Narzeczeni albo Jak długo żyjesz, tak długo się uczysz (Женихи, или Век живи и век учишь, 1808)

Nieszczęście z powodu karety (Несчастье от кареты, 1779)

Nie wszystko złoto, co się świeci (Не всё то золото, что блестит, 1807)

Niezdecydowany (Нерешительный, 1819)

Obłudnik (Лукавин, 1823)

Ojciec rodziny (Отец семейства, 1794)

Ożenek (Женитьба, 1842)

Pałace z powietrza (Воздушные замки, 1818)

Próba nie na żarty, czyli Udane doświadczenie (Попытка не шутка, или Удачный опыт, 1774)

Próby wierności (Взимные испытания, 1826)

Prześladowani (Гонимые, 1774)

Przyjaciel nieszczęśliwych (Друг несчастных, 1774)

Rewizor (Ревизор, 1836)

Rozana i Lubim (Розана и Любим, 1778)

Rozrzutnik przez miłość nawrócony (Мот, любовью исправленный, 1765)

Samochwał (Хвастун, 1784—1785)

Sankt-Petersburski dom handlowy (Санкт-Петербургский гостиный двор, 1781)

Sędziowskie imieniny (Судейские именины, 1782)

Solenizanci (Именинники, 1774)

Subiekt (Сиделец, 1803)

Synalek szlachecki (Недоросль, 1782)

Tak być powinno (Так и должно, 1773)

Wielkoduszność albo Pobór rekruta (Великодушие, или Рекрутский набор, 1803)

Wychowanie — oto posag (Воспитание, или Вот приданое, 1823)

Wycieczka do Kronsztadu (Поездка в Кронштадт, 1823)

Zaręczyny Kutiejkina (Сговор Кутейкина, 1799)

Zdarzenie salonowe (Светский случай, 1826)

Żołnierska szkoła (Солдатская школа, 1802)

## РУССКАЯ ДРАМА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ (1765—1825) ИССЛЕДОВАНИЯ ИЗ ОБЛАСТИ КОМЕДИИ И РОДСТВЕННЫХ ЕЙ ЖАНРОВ

### Резюме

В настоящей работе драматургия обозначенного в заглавии периода анализируется с точки зрения её поэтики, с учётом происходящих в ней, на протяжении лет, жанровых изменений. Подчеркнуть надо, что здесь обращается внимание на все жанровые разновидности комедии: сатирическую, слезную, светскую, на комические оперы и мещанские драмы. Не учитывается только трагедия, которая во всём отличается от названных драматургических жанров, очень на себя похожих, и потому рассматриваемых вместе. Кроме этого, трагедия не подвергалась так значительным изменениям как комедия и долго удерживала свою классицистическую форму.

В наших рассуждениях обращаем внимание на наиболее существенные проблемы художественной структуры выдающихся драм второстепенных писателей, но в своё время очень популярных, вносящих в русскую драматургию много нового, особенно в её борьбе с правилами классицистической драмы.

Русская драматургия рассматриваемого периода стремится преодолеть продиктованные ей поэтикой классицизма правила и выработать другие методы представления действительности. Много перемен произошло под влиянием новой проблематики, связанной с идеологией Просвещения. Своеобразную печать наложило на тогдашнюю драматургию сатирическое направление литературы, а потом возникающий сентиментализм. Драматургия отходит постепенно от любовной интриги, как основы композиции своих произведений, действию которых даёт начало теперь совсем другой конфликт, не связанный уже с любовной коллизией. Возникает новый тип конфликта, нпр. сатирический, связанный с чиновничьей средой или возникающий на другой почве, в среде купеческой итд. Во многих пьесах выступает несколько конфликтов, на основании которых иногда автор строит больше чем один сюжет и этим самым разрывает единство действия, вследствие чего изменяется классическая композиция событий и ход интриги.

В некоторых драмах постепенно преодолевается разделение персонажей на положительные и отрицательные.

Многие драматурги стремятся показать изменения в личности человека, его внутренние колебания.

Богатыми в переносные значения являются языковые конструкции рассматриваемых драм. Очень ярко показывает это уже заглавие, сообщающее о содержании произведения, его тематике, герое, даже композиции, окончании и идейном смысле. Известия о всех этих элементах пьесы расширяют выступающие часто в их начале посвящения, предисловия, имеющие характер обширных теоретических трактатов и, наконец, список действующих лиц. Особенность диалога заключалась в его монологизации, замедляющей иногда действие и в большой идейной нагрузке. Некоторые словесные структуры определяли жанр драмы, нпр. куплеты и арии — комическую оперу.

Особенности художественной формы этих драм возникали из соединения в них черт разных способов представления действительности, влияния новых литературных течений, сосуществования классицистических традиций с веяниями новых тенденций. Элементы сатиры и сентиментальной слезливости слились в слезной комедии, внесение деревенской тематики и фольклорных мотивов, выражающихся в народных песнях и куплетах, породило комическую оперу. Для всей анализируемой драматургии был характерен дидактизм, проникнувший тоже и в мещанскую драму, в которой видны и сатирические элементы. Всё это приближает к себе все жанровые разновидности драмы и оправдывает совместное их рассматривание. Отличается несколько здесь сентиментальный тип драмы как новый вид драматургического творчества XVIII века, иначе представляющий действительность.

## RUSSIAN DRAMA OF THE ENLIGHTENMENT PERIOD (1765—1825) STUDIES ON COMEDY AND THE RELATED GENRES

### S u m m a r y

In this study the dramatic works of the period mentioned in the title are analysed from the aspect of their poetry, taking into account the genre changes taking place in them during the course of years. It should be stressed that taken into consideration are all the variants of comedy: satirical, lachrymose and salon comedy and also comic opera and bourgeois dramatic works, leaving aside tragedy, differing in every respect from the types of plays mentioned here which are closely related and hence lend themselves to being studied under one heading. Apart from this, tragedy did not undergo such radical changes as comedy and for long maintained its classicist form. For this reason it will be analysed in a separate study.

In these considerations stress is laid on the most significant aspect of the artistic form of the most outstanding plays by second rate authors, who were nevertheless popular in their time and brought many novel values to Russian drama, particularly in the struggle against the inflexible classicist rules governing dramatic works.

Russian drama of the time endeavoured to combat canons imposed by classical poetic forms and tried to create other methods of manifesting the actuality presented. Introducing into the scenic arts the new themes and problem matter directly associated with the ideology of the Enlightenment wrought many changes on the stage. A particularly notable impression on contemporary comedy was made by the satirical-critical trend, and later the emergence of a new literary fashion — sentimentalism. Plays began gradually to grow away from the eternal amatory intrigues as the cornerstone of the dramatic construction. The action of the plays began to develop on the basis of other conflicts, having nothing in common with amatory intrigues. New types of conflict appeared, for example the satirical, played out against the background of the bureaucratic environment, among merchants of village folk. In the bourgeois comedy the love interest conflict turned to family conflicts etc. Many plays were written basing on various conflicts making the genesis of new trends. In this way the principle of unity of action, which had been obligatory up till then, was also overruled, a development which was diametrically opposed to the classicist system of successive events and the course of amatory intrigues.



Many changes were also wrought in the method of drawing the dramatic characters. In certain plays may be observed a blurring of the rigorous division into virtuous and evil protagonists, character drawing became enriched by calling attention to both the good and bad sides of the personality of a single character. Certain dramatists even attempted to show the processes by which the character of a person may change under the influence of experiences and internal struggles, which may be attributed above all to the sentimental drama.

The linguistic structure of the plays analysed here also shows a great wealth of semantic tones. The title itself is broadly expressive, giving information on the content of the play, its subject matter, the hero, even the composition, finale, the ideas proposed. Information on all these component elements of the play was widened and supplemented by the dedication which was often placed before the description of the contents, next a foreword, sometimes taking the form of a complete theoretical treatise and then the *dramatis personae*. A specific characteristic of the dialogue was its approach to a monologue form, slowing the tempo of the action in certain parts, and high flown idealistic speeches. Certain verbal constructions were a determinant of the genre, e.g. sung texts in the comic operas. From analysis of the function of lingual structures and their nature, individuality and role of the dramatic conflict, intrigues and make up of the characters, it has been possible to determine in these consideration the novel contribution to the creative method of the dramatic composition and from this the genre changes that took place in them.

The particular traits of the artistic form of dramatic works was the result of the merging in them of characteristics of various ways of presenting reality, the influence of different literary trends, the coexistence of the classicist traditions and the first breaths of the new winds. The elements of satire and sentimental affectation were linked in the lachrymose comedy, introducing in the comic form village humour and folklore components, manifested in folk songs, giving as a result comic opera. The didacticism so characteristic of the whole drama of the period considered also penetrated to the lachrymose comedy, in which we may often find elements of satirical hue etc. It was those factors that decided the similarity of these different dramatic variants and justified their being treated in one group. It should, however, be noted that in this group an outstanding element is the sentimental comedy, a new type of eighteenth century drama, showing a certain difference in the interpretation of the created world, which is seen most notably in the construction of the theatrical vision. The bourgeois drama allowed a greater freedom in the actor's playing of his part, he could make a wider use of gesture and of the dramatic environment, than in comedy growing directly from the classicist tradition.

BUS

Halina Mazurek-Wita

**Dramat rosyjski okresu Oświecenia (1765-1825).  
Ze studiów nad komedią i gatunkami pokrewnymi**

**WYKAZ WAŻNIEJSZYCH BŁĘDÓW DOSTRZEŻONYCH W DRUKU**

Strona	Wiersz		Jest	Powinno być
	od góry	od dołu		
37		17	niegodnego	niegodnej
58	21		prezentowanych	prezentowanego
69	10		zasugi	zasługi
84	3		zapewnienia	zapewnienie
93		18	dialogu	dialog
112	14		gdy	gdyż
113		1	<i>фearpa</i>	<i>tearpa</i>

nr inw.: BGN - 286



**BG N 286/866**

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 83-226-0141-7**